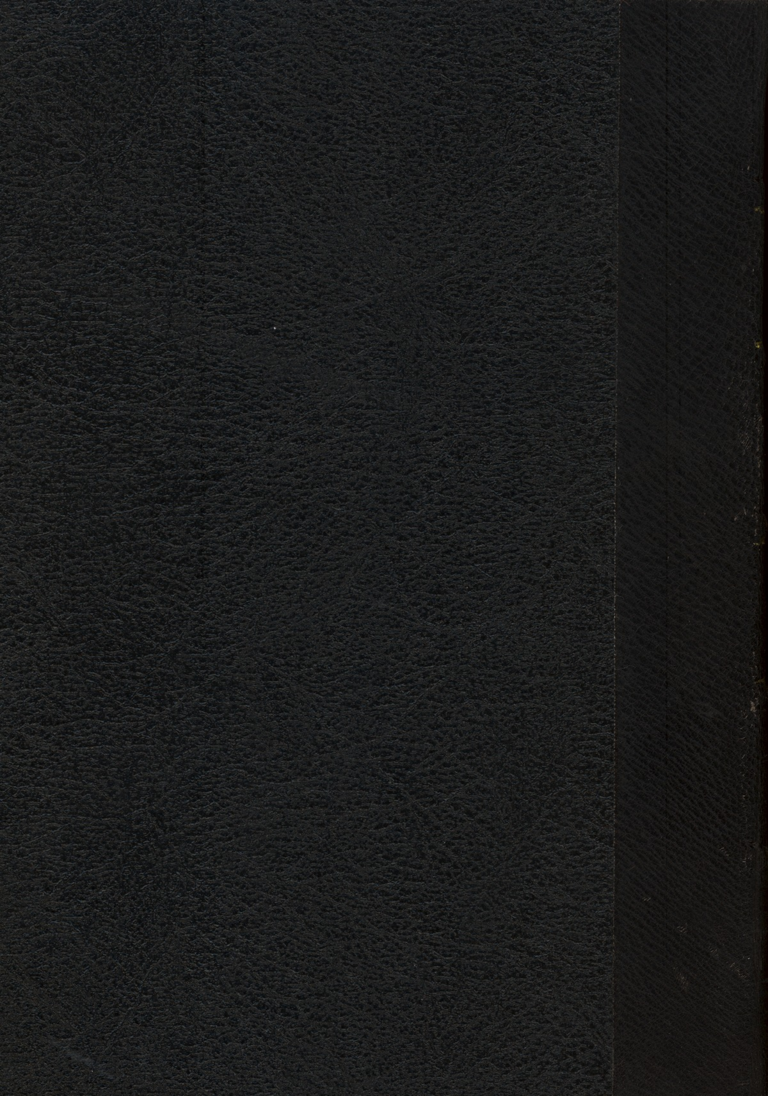


محمد عفيفي مطر : بلاغ الى الرأى العام وقصيدتان من المعتقل

توفيق زيّاد :

قصائد جديدة لم تنشر

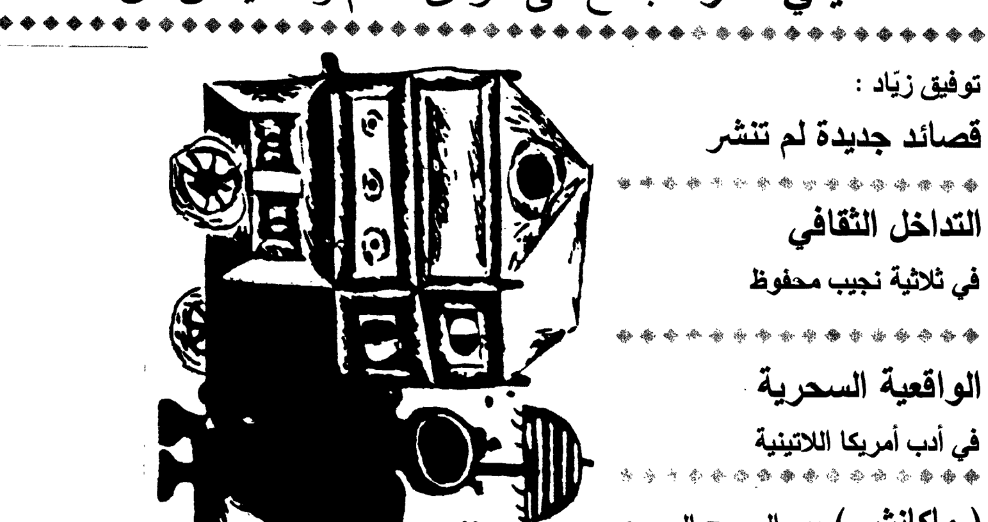
التداخل الثقافي

في ثلاثية نجيب محفوظ

الواقعية السحرية

في أدب أمريكا اللاتينية

(ماكانش) يوم المسرح المصري



سعيد العدوي

٧١ يونيو ١٩٩١



أدب ونقد

السنة الثامنة/يوليو ١٩٩١/ العدد ٧١/تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: محمد عبله



المراسلات: مجلة ادب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦/ فاكس (الأهالى): ٣٩٠٠٤١٢ /فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/
الاشتراكات :(لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد ٢٠٠ دولار للمؤسسات/ اوربا وامريكا ١٥٠ دولار/ باسم الأهالى- مجلة أدب ونقد/
المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر/
اعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على ،صفاء سعيد (مجلة اليسار)



الفهرست

هذا العدد

يحمل لك عددنا هذا أيها القارئ العزيز بضع مفاجآت لعلها تستثير حماستك لمناقشتنا فى زمن كاد أن يطغى عليه المنولوج ويحيله الضجر الى بحيرة راكدة لاتحركها حتى حجارة الأطفال فى فلسطين.

ظن الكثيرون أننا نخاصم الشعر العمودى ونتتصر فقط لشعر التفعيلة.. وهانحن ننشر قصيدة عمودية محكمة وجميلة.

ظن الكثيرون أن زمن شعر القضية المباشر المحرض المفعم حماسة ويقينا قد إنتهى وهاهو الشاعر الفلسطينى توفيق زياد يخصنا بقصائده الجديدة المباشرة والتحريضية والمفعمة بالحماسة واليقين والتى نعرف جيدا أنها تلعب دورا نبيلا فى تعبئة الجماهير الفلسطينية والعربية لمواجهة الحملة الامبريالية- الصهيونية الجديدة على مستقبلنا. تتسلل القصيدة لأعماق الوجدان وتصبح أداة للمقاومة، فياله من شرف للقصيدة..

وجدير بالذكر أن توفيق زياد قد انشغل عن الشعر بدوره النضالى السياسى منذ عام ١٩٧٣

وبينما آثر كثيرون أن يغلقوا ملف تعذيب الشاعر «محمد عفيفى مطر» فى المعتقل على اعتبار أنه حالة فردية، ننشر بيانه للرأى العام لأننا لانرى ماحدث له خطأ عارضا، ونود لو تكاتفنا جميعا لوقف التعذيب فى السجون المصرية ولانسمح أبدا للجلادين أن يفلتوا بجرائمهم فالانسان هو فى مثلنا الأعلى أثمن قيمة.

يطرح عددنا مجددا قضية الشكل والمضمون الأدبيين فى عالم متغير يتسم بقدرة الرأسمالية على تجديد نفسها والافلات من الأزمة العامة وتعثر حركة التحرر.

هى دعوة مفتوحة للحديث عن الالهام والانتاج، عن الواقع الاجتماعى التاريخى ورؤية الكاتب، ويتوافق هذا الطرح مع الاختيار الأصيل لفارس رحل عنا هو صديقنا ومستشار مجلتنا الدكتور عبد المحسن طه بدر الأستاذ الذى رفض بعناد طيلة حياته ماكان قد أخذ «يتكاثف فى أفق الأدب من إغتراب عن الحقيقة والانسان، أو هروب من مسؤوليتهما باسم تكنوقراطية شكلانية فارغة أو حداثة زائفة فى الابداع والنقد على السواء»..أنه فارسنا الذى إمتزجت المعرفة عنده بالموقف، و العلم بالمقاومة فى ساحة ملأى بالبهتان.

سوف تجدون فى عددنا هذا ميلا للتفاؤل- رغم كل شيئ- فنحن نضع كل الثقة فى الشعب الكادح ونؤمن بأن المبدعين الطالعين من أعطافه سوف ينتجون له الأدب الذى يلبى أعمق حاجاته الروحية فيجد فيه نفسه بآلامه وأشواقه. فحين يشتد الظلام نستجمع كل قوتنا، نتنادى ونتكاتف، تمتد أيدينا، تتشابك فى الحلكة حتى لاتتوه من بعضنا البعض فى زحام الانهيار وحتى لاتذرونا الفوضى الناجمة عن هجوم الرأسمالية التابعة العمياء وهى تدمر البشر لتعلى من شأن السلع.

ونحن نعلى من شأن الأدب الحقيقى الذى هو دائما نقيض تشيؤ الانسان وإستغلاله..أنه ملكوت الحرية الحقة الذى يسود فيها الانسان وحده.

المحرر

بيان وبلاغ من الشاعر
محمد عفيفى مطر
عن وقائع تعذيبه فى المعتقل

فى الثانية والنصف بعد منتصف الليل، فجر الثانى من شهر مارس ١٩٩١، اقتحمت بيتى وغرفة نومى، حيث أقيم فى قريتى رملة الأنجب- مركز أشمون- محافظة المنوفية، قوة مسلحة بالرشاشات، والعصى والدروع، قام أفراد منها بقيادة ضباط بالملابس العسكرية والمدنية بالتفتيش الدقيق لمسكنى وكتبى وأوراقى الشخصية دون تقديم إذن من النيابة أو السلطات القضائية أو تحديد الغرض من هذا الهجوم المسلح المفزع، وبعد التفتيش تم اقتيادى بالقيود الحديدية فى معصمى إلى عربة الترحيلات بين صفين من الجنود الذين يقفون وقفة الاستعداد لإطلاق الرصاص، وتحركت بى عربة الترحيلات المحاطة بعربات القيادة والحراسة دون أن اعرف أويعرف أهلى وجهة أو مكان الاعتقال الذى سأنتهى إليه، وقد أقمت حتى منتصف نهار يوم ٩١/٣/٢ فى حجز قسم بوليس شبين الكوم، وبعد الإجراءات البوليسية المعتادة من تصوير وأخذ بصمات وبيانات.... الخ، أخذت إلى عربة الترحيلات التى أسرعت بى وأسلمتنى إلى المسؤولين فى مبنى مباحث أمن الدولة بميدان لاظوغلى بالقاهرة، حيث بدأت على الفور إجراءات وممارسات التعذيب وإهدار الآدمية ضدى، وترويعى وقهرى بطرق وأساليب يمكن تلخيصها فى:

١- وضع القيود المعدنية الحديثة التى تضيق حول الرسغين كلما تحركت اليد أدنى حركة مما يحيل اليدين والذراعين والكتفين إلى كتلة متداخلة من ألم التنميل وخدر الأعصاب



التى يغيب الإحساس بها فى تدرج وبطء قاتلين، وذلك مدة عشرة أيام هى مدة بقائى تحت التعذيب فى أمن الدولة بلاظوغلى.

٢- ربط العينين والأذنين برباط ضاغط كثيف لايرفع أبدا ولا يعدل وضعه مما ينتج عنه تجمع الصديد وتحجره تحت الجفنين حتى يمتلئا بما يشبه أسنان الزجاج المهشم، فتكون الحركة التلقائية للعينين والجفون المطبقة حركة شديدة الإيلام ، ويتورم لحم الأذنين ويلتصق بالرأس التصاقا قاسيا، وتضغط عقدة الرباط على الجمجمة من الخلف ضغطا يميت الإحساس بجلد الرأس، ومع الضرب وإلقاء الجسد على طوله فوق الأرض بالوقوع المفاجئ تغوص عقدة الرباط شيئا فشيئا داخل جلد الرأس، وقد تخلف عن ذلك جرح عميق برأسى باتساع يكفى لدخول أصبعين فيه، ظل ينزف وينز بالصديد أكثر من شهر ونصف ، حتى اندمل وترك أثره الذى يمكن رؤيته وتحسسه الآن، وقد أحدث كل ذلك اضطرابا وضعفا شديدا فى إبصار عينى اليمنى.

٣- إرغامى على تناول عقار لا أعرفه «برشامتين صغيرتين» أكثر من مرة، كان يحدث لى بسببه اضطراب شديد وهلوسة بصرية وسمعية أفقد فيها الوعى بمعايير وقيم الزمان والمكان، وتتخطفنى أخيلة شديدة الفوضى، حتى أنه كان مما يعذبنى أشد العذاب أن أتوهم وجود أهلى وأبنائى وأصدقائى متحلقين حولى فى مشهد جماعى لرؤية تعذيبى وإهدار آدميتى وتهديدى بالقتل وانتهاك العرض. وعيناى تحت الرباط الضاغط ، أتوهمهم رؤية وسماعا، وأعتقد أن هذا التأثير للعقار الذى أجبرت على ابتلاعه تأثير مقدر ومحسوب بدقة شديدة لتدمير الإرادة وأهلية الحكم والتقدير ولتعرية اللاشعور والضمير وتحطيم بنية الشخصية والعقل

٤- تعليقى كالذبيحة لمدد طويلة، من يدى المقيدتين بالقيود الحديدية ووضع رباط يعصر قدمى معا فلا أستطيع الاعتماد عليهما فى الوقوف أو الحركة مما يجعل ثقل جسمى كله مرتكزا على الرسغين المشبوكتين فى شئ مرتفع لا أعرفه، مع ضربى بالعصى وغيرها مما لا أعرف من أدوات الضرب، وتطويح جسدى أثناء ذلك ممايسحق بالألم والرعب، وتهديدى بمحاولة إدخال العصى بين فخذى.

٥- إدخال يدى الأثنتين فى جهاز للصعق بالتيار الكهربائى، مما جعلنى أعوى كالذئب الجريح ساعات طويلة وأتخبط محترقا بالألم والظمأ وانتفاضات التيار الكهربائى فى أعضائى، وقد كانت أطراف أصابعى كلها سوداء متهتكة ومتفحمة، ومازالت أصابعى وظاهر كفى فاقدة للحساسية بدرجة كبيرة حتى الآن.

٦- خلع ملابسى والوقوف عاريا أمام تيارات هواء باردة قارصة الوخز لفترة طويلة لم ينقذنى منها إلا بداية الدخول فى حالة الأغماء.

٧- التعرض لعدد كبير من وجبات الضرب الشامل، فتنهال الضربات الساحقة من كل ناحية وبإيقاع سريع مروع، وسحق الفكين والوجه بالضربات الخاطفة المتقنة، مما ترك جسدى كله ملونا بالخطوط والبقع الدموية الزرقاء الواسعة، وترك جرحا انكشفت منه عظام الأنف وآثاره ماتزال واضحة للعيان آية ودلالة على قدر الشاعر المثقف وقدرات السلطة فى زماننا.

٨- التعرض لفترات طويلة من التجويع والحرمان من مقومات الحياة إلا فى حدود الضرورة الدنيا لبقاء الحى حيا، دون حساب لمرض أو دواء أو أغطية، وجعل قضاء الحاجة مناسبة لإهدار الكرامة ، إذلالا وإنهاكا لبقايا الشعور بالآدمية.

تلك كانت البانوراما المختصرة لعشرة أيام من التعذيب المتواصل، هى فى حساب القول كلمات وأوصاف، وفى حساب المكابدة والمعاناة الشخصية تجربة لاتنقل، ودهر متطاول من الظلام ووحشة الانفراد أمام الجبروت لاينسى.

بعد هذه الأيام العشرة ،فى ٣/١٢ تم ترحيلى إلى استقبال معتقل طرة زنزانة ٢/٢٩ب حتى تم الأفراج عنى فى ٩١/٥/١٢، دون أن أقف لحظة واحدة أمام النيابة أو سلطات الاتهام والتحقيق، أو توجه لى تهمة أو يسمع لى دفاع.

وبعد، فإننى أقدم بيانى هذا بلاغا إلى جميع المؤسسات والهيئات التى يناط بها- معنويا وأدبيا وماديا- شرف الواجب المقدس فى الدفاع عن العدل وحقوق الإنسان وكرامة العقد الاجتماعى الذى يربط المواطن بوطنه، وقيم جميع المواثيق التى تحدد انتماءه للإنسانية فى العالم، طالبا منها اتخاذ الاجراءات القانونية والأدبية والمعنوية والمادية الكفيلة بالدفاع عن مقومات وجودى وأخذ حقى ورد العدوان والتنكيل بى، حتى ينحسر الظلم والظلام عن بلادى وحقى فيها.

إننى أهيب بكل لجان الدفاع عن الحريات وحقوق الإنسان فى النقابات والأحزاب والجمعيات والصحف ورجال القانون والشرفاء من أصحاب الرأى أن يعتبروا هذا البلاغ مقدما إلى كل منها ومنهم على حدة، أمانة ومسئولية فى رقاب الجميع، وتكليفا باتخاذ مايلزم.

والله غالب على أمره.

مقدمه

محمد عفيفى مطر

شاعر- مصرى الجنسية

١٩٩١/٦/٤

العنوان:

رملة الأنجب- مركز أشمون- محافظة المنوفية

ملحوظة:

سأتقدم بأسماء الشهود عند طلبها.

دراسة

الشكل والمضمون الأدبيان في عالم متغير

«نجمة اغسطس» لصنع الله ابراهيم (نموذج)

فريدة النقاش

يبدو هذا العنوان صادما لأول وهلة لأن حركة النقد فى الوطن العربى تجاوزته إفتراضا، وحلت مشكلات العلاقة الجدلية الدائمة التفاعل بين الشكل والمضمون منذ زمن طويل حتى أننا نستطيع أن نؤرخ بصدور كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» فى أواخر الخمسينات.. نؤرخ به طبقا لبعض الباحثين لحل هذه المعضلة التى إنحدرت إلينا منذ أفلاطون وأرسطو.

ففى الكتاب المشار إليه جرى طرح المسألة باعتبارها عملية جدل مستمر بين عناصر البنية الأدبية ودلالتها العامة التى تتجاوز كل عنصر من عناصرها لتنشئ فى خاتمة المطاف كائنا حيا جديدا يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون عن الواقع الإجتماعى التاريخى.

وقد عاد محمود أمين العالم ليؤكد هذا الاستخلاص فى كتاب له صدر بعد «فى الثقافة المصرية» بثلاثين عاما هو «ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم: تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة».

وكان باعث العالم لكتابة مؤلفه الأخير هذا هو نفسه تقريبا الذى حدا بالأمانة العامة لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم أن تختار هذا الموضوع ضمن أوراقها الرئيسية بحيث تدور حوله المناقشة الضرورية لعلها تساعدنا جميعا على الخروج من ثنائية عائدة إلينا مع هجوم الفلسفة المثالية والنزوع الوضعى التجريدى، وهى ثنائية تضع الشكل والمضمون مجددا على طرفين متقابلين، وتقول فى واحدة من تطرفاتها أن الأدب ليس إلا شكلا جماليا خالصا قائما بذاته. وأن الحداثة كما راجت فى

البحث الذى قدمته الكاتبة فى المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم، بورسعيد(١٨-١٩-٢٠ مايو ١٩٩١

السنوات الأخيرة- وبخاصة فى بلدان المغرب العربى- قدست الشكل، وأعطت الدراسات المترجمة عن الفرنسية غالبا لهذه القداسة مشروعية حيث الاتصال الوثيق مع مدارس النقد الأدبى الجديد فى فرنسا والتى تستلهم البنيوية بصورة أساسية.

يقول العالم عن بواعثه لوضع مؤلفه الجديد:

«ان فى المغرب صراعا حادا حول مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبى خاصة، وهو جزء من صراع ايديولوجى عام داخل صفوف المثقفين التقدميين أنفسهم، بين تيار يغلب عليه الطابع الشكلانى أو التجريدى أو الوضعى، وبين تيار يسعى لتغليب المنهج الموضوعى التاريخى- الاجتماعى. على أنه فى الحقيقة جزء من صراع إيديولوجى عام يحتدم اليوم فى الثقافة العربية المعاصرة عامة.

هناك إذن أساس إيديولوجى للصراع بين المدرستين الرئيسيتين اللتين لاتشتبكان فحسب فى ميدان النقد النظرى والتطبيقى وانما أيضا فى الميدان السياسى وتؤثر رؤاهما تأثيرا واسعا فى الانتاج الأدبى الجديد فى مصر فى سنوات الانفتاح الاقتصادى وهيمنة الطفيلية وتعميق التبعية. ويؤدى انتشار الاتجاه الشكلانى الخالص الى عزلة الانتاج الجديد خاصة وانه يتجه لأن يرى أن الأدب هو كلام فى كلام ومكتف بذاته وليس كلاما فى الحياة ومنها وعنها. ورغم أن ما قدمته المدرسة الاجتماعية من إسهام أدبى ونقدى إنطوى غالبا على إجتهادات جادة «لاكتشاف العلاقة العضوية بين الأبنية الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية، بل كان هناك وعى كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تنبع من البنية نفسها..» (٢) فان هجوما عاصفا مايزال يشن على المدرسة الأجتماعية ويحملها مسئولية الخطابية والمباشرة، ومازال هذه المدرسة فى حاجة إلى اضافات جديدة قادرة على ادراج نتائج العلوم الحديثة فى ميادين اللغويات والصوتيات وعلم النفس فى صلب منهجها.

ولعله سيكون مفيدا أن نفصل بين الأدب والفنون الأخرى من حيث العلاقة الحميمة مع الواقع الاجتماعى التاريخى، وكما يرى الناقد الأمريكى «فريدريك جيمسون» :

«إن الطابع الأساسى للمادة الخام الأدبية أو المضمون الخفى يكمن تحديداً فى أن هذه المادة لم تكن أبداً دون شكل، وذلك على العكس تماما من تلك المادة غير المتشكلة للفنون الأخرى، إن مادة الأدب تأتى إليه محملة بالمعنى.. لأنها المكونات المحددة لحياتنا الاجتماعية ذاتها، إنها كلمات، أفكار، موضوعات، رغبات، بشر، أماكن، نشاطات. ولايضفى العمل الأدبى معنى على هذه العناصر إنما يقوم بتحويل معانيها الأصلية إلى شىء جديد، بناء مكثف للمعنى»،

ويضيف جيمسون «وهذا هو بالضبط ما عناه شيللر بقوله اننى شديد الإقتناع بأن الجمال ماهو إلا شكل الشكل، ومايسمى عادة بمضمونه لابد أن يجرى التذكير به باعتباره مضمونا قد تشكل فعلا..»

ويضيف جيمسون «ان المضمون ليس فى حاجة لأن تجرى معالجته أو تفسيره لأنه بالضرورة مفعم بالمعنى مباشرة، تماما كمعنى الايماءات فى موقف ما، أو الجمل فى المحادثة. **إن المضمون قد تحدد إذن بهذا المعنى**





فهو بالضرورة تجربة إجتماعية تاريخية» (٣)

ومن قبيل التوضيح الإجرائى ننقل هذا النص الطويل من عرض لكتاب أرنست فيشر «ضرورة الفن».:

«إن المضمون- يقول أرنست فيشر-ليس مجرد مايقدمه الفنان بل أيضا كيف يقدمه وفى أى سياق وبأى درجة من الوعى الاجتماعى والفردى، وبذلك نجد المضمون يختلف عن الموضوع اذ يمكن أن يعالج ويفسر إثنان من الفنانين موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين الى حد يجعل عمل كل منهما مختلفا تماما عن عمل الآخر. ويرتفع الموضوع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، فالمضمون يعنى شيئا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، ومهما تكن أهمية اختيار الموضوع ، فإن مضمون العمل الفنى لايتحدد باختيار هذا الموضوع بل بأسلوب تناوله.

وبالرغم من أهمية المضمون فإن من الجوهرى أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية، فإن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعى الاجتماعى السائدين.

اذ أن الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالا جديدة، إذ ان المضمون الجديد يحطم الأشكال القديمة ويوجد الأشكال الجديدة مكانها، فالمضمون هو الذى يولد الشكل، وحيثما نجد الشكل أهم من المضمون سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه.

ومع ذلك فان للشكل أهميته، اذ أن الفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلا، فالشكل يجعل من الانتاج عملا فنيا، وقوانين الشكل إنما هى تجسيد لسيطرة الانسان على المادة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة..»(٤)

فما الذى تغير فى عالمنا لكى نقول أن القضية تحتاج لمناقشة جديدة يصبح النقد بمقتضاها قادرا على مساعدة منتجى الأدب لامجرد شرح أعمالهم.؟

حدثت تغيرات جذرية فى التوجهات العامة للسياسة وفى الوعى السائد إرتبطت بنشوء طبقة إجتماعية أصبحت التبعية الكاملة هى مضمون حياتها، أى أنها مغتربة

عن الوطن رغم عيشها فيه، وقد كانت هذه الطبقة تاريخيا هى موضوع الأدب والرواية بشكل خاص، ولم يدخل الجمهور العام أو الطبقات الكادحة للساحة إلا مؤخرا ،بما أن تشكل الطبقات النقيضة للطبقة السائدة لم يكن قد إكتمل ليصبح محورا مركزيا .

ومن المعروف تاريخيا أنه بضعف البورجوازية وهشاشتها تضعف الطبقة العاملة والكادحون عامة ويصابان بالهشاشة بدورهما.

وتؤدى التبعية لتهميش الانتاج الوطنى وبالتالى لافقار الثقافة، ومثل هذا الافقار الشامل يفضى إلى شيوع النظرة المثالية التى تولد وتؤيد الثنائيات، فاذا أضفنا لذلك حالة الاغراق الدينى التى تفتعلها البورجوازية التابعة متأثرة بالمد الأصولى العالمى، فسوف نجد أنفسنا أمام نفى ضمنى للأدب ودوره إذ يجرى إستبداله بمفردات الثقافة الإستهلاكية من جهة وبالعودة للنصوص الدينية من جهة أخرى التى تجاريها الروايات المسلسلة فى الصحف السيارة! بالاضافة إلى التقييد الواقعى لحريات التعبير بدرجات متفاوته مباشرة وغير مباشرة، وحيث تتسم الأخيرة بالحنكة والدهاء حتى ليبدو الأمر كأنه لا تقييد هناك

يقول الروائى المغربى محمد شكرى صاحب الخبز الحافى:

«ان ما تريده منا هذه الأنظمة هو أن نكتب لها الانشاءات الديماجوجية لأنها ضد الوعى القومى التقدمى الذى يهدد بقاءها. وفى أحسن الأحوال تسمح لنا أن نلمح ولانصرح، لهذا السبب تمتلئ الأسواق الأدبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والألغاز والشعوذة بإسم الإبداع»(٥)

والرموز والألغاز لم تكن وليدة فعل السلطات وهشاشة البورجوزية وحدها وإنما إرتبطت أيضا بهجوم البنيوية الكاسح فى ميدان النقد الأدبى وفى اتجاهها المغرق فى الشكلانية التى يتمترس فيها أدباء موهوبون هروبا من الواقع ومن السوق المليىء بالسلع الأدبية المزيفة.. إى أنها كانت أيضا شكلا دفاعيا لحماية الموهبة من الهلاك.

ونشأ عن كل هذا مساران نقديان تحددهما الناقدة يمنى العيد كما يلى:

– مسار الواقعية التى عادلت بين النص ومرجعه، سواء كان هذا المرجع هو المجتمع ككل

أو هو أحد مستوياته، والذى قد يكون المستوى السياسى أو العلاقات المادية أو الإيديولوجيا أو غير ذلك.

–ومسار الشكلية أو البنيوية فى اتجاهها النقدى الشكلانى الذى عزل النص، وأغفل مسألة المرجع، مكتفيا بالنظر فى عناصر البنية، وفى نظام حركة العناصر، أو البنيوية التوفيقية التى قال أصحابها بالعزل المؤقت للنص. ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما أوصلهم إليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة، وبين الواقع الاجتماعى من جهة أخرى، وهم فى ذلك يقفون أمام منزلقين، منزلق النظره الثنائية، ومنزلق البنية المغلقة

– منزلق النظرة الثنائية:

ان إقامة التناقض، على مستوى اللغة فقط أو بالنظر إلى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعى، يطبع هذا التناقض، أو يطبع هذه الدينامية بطابع التضاد الذى يجد حقيقة معناه لافى مسار

الحياة نفسها (بحسب النظرية المادية) بل فى بديلها الذى هو الحياة الأخرى. هكذا لاتكون ثنائية الموت والحياة هى حركة الحياة على هذه الأرض، بل حركة الآن والبعد، الهنا والهناك، الما قبل والما بعد، أى حركة الحياتين الأولى والثانية، الظاهر والجوهر، الباطل والحقيقى، الشكل والمضمون الخ. إن هذه النظرية تصب بحكم منطقها فى نظرية المحاكاة الأفلاطونية.

أما المنزلق الثانى فهو منزلق البنيوية نفسها، أو منزلق مفهوم البنية المغلقة الذى يطرح مشكلة العلاقة بين هذه البنى، وبالتالى يؤدى الى ربط خارجى بين هذه البنى

وإذا كان المنزلق الأول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية، التى تشكل الحياة (عالم المجتمع) أحد طرفيها، والموت (العالم الآخر) طرفها الثانى، فان المنزلق الثانى يطبع علاقة البنى فى هذه الحياة، أو فى عالم مجتمع هذه الحياة نفسها بطابع العلاقة الخارجية نفسها، وهذا مايصل بالبنيوية الى جدارها، إذ كيف نفهم العلاقة بين بنية معزولة فعلا أو مؤقتا (ذلك أن العزل هو هنا عزل مفهومى، وليس عزلا إصطلاحيا)، وبين بنية أخرى معزولة أيضا..»(٦)

ألا ينطبق هذا الوصف على الموقف الوضعى الشائع الذى وصفه عبد الله العروى بأنه «طريقة وحيدة ونتائج متعددة وتأجيل التركيب لأجل غير مسمى»، بينما يقترح العروى مثله مثل فريدريك جيمسون حلا للمعضلة التى طرحتها يمنى باسهاب، ويتمثل الحل فى الطريقة الديالكتيكية والتى «يمكن إكتسابها فقط عبر شغل دقيق على التفاصيل، وتجربة داخلية مفعمة بالعطف تتبع البناء المتدرج لنظام طبقا لضروراته الداخلية..»(٧)

وبقدر ما تطرح الطريقة الديالكتيكية نفسها على النقد ليكون معاونا حقيقيا للعملية الابداعية فإنها تطرح نفسها على منتجى الأدب أنفسهم الذين مايزالون أسرى لأوهام مثالية حول الالهام الذى يأتى من مكان ما وهم فى إنتظاره غالبا مايستسلمون لحالات من التأمل الذاتى التى يمكن أن تنتج غنائيات يائسة وشجنا عظيما، ولكن لأنها تبقى دون شغل، دون إجتهاد واع لتنظيم المادة الأدبية وإعادة تشكيل الحياة والواقع تبقى غالبية الاعمال غير ذات قيمة كبيرة، محدودة بمحدودية النظرة للعالم والفهم المثالى للعملية الابداعية التى أفضل أن أسميها إنتاجية لكى يقترب مفهوم الابداع من حقيقته.

«.. فالفن ليس ميدان الوهم السارح مع الهوى، انه خضوع جدى وواع للحقيقى»(٨)

هذا الخضوع الجدى والواعى للحقيقى يقوم به عدد يتزايد من الأدباء العرب فى ميادين الرواية والقصة القصيرة والشعر، ويقدمون أعمالا جديرة بالقراءة وبأن تلعب دورها فى الصراع الاجتماعى الدائر على أشده فى كل أرجاء الوطن العربى. هى أعمال تواجه التحدى المفروض على الأدب فى عصر الاستهلاك، فى عصر تتطور فيه العلوم ويزيد الانتاج السلعى زيادة مخيفة بينما يزداد الانسان غربة وبؤسا لا فى بلدان العالم الثالث وحدها وإنما حتى فى القلاع الرأسمالية الكبرى حيث يواجه الأدب الحقيقى معضلات مشابهة. أو قد ترتب على تجديد الرأسمالية لنفسها بالثورة العلمية والتكنولوجية أن أصبحت «الثورة الراهنة فى القوى المنتجة هى من العمق والشمول والتنوع

بحيث ينبغى أن تفتح آفاقا جديدة للممارسة الاجتماعية، فإن مجموع القوى المنتجة الجديدة سوف يغير ولا شك من طابعها الاجتماعى، ولسوف يفتح أبواب الأمل فى المستقبل لتحقيق ماتصبو إليه البشرية من وفرة المنتجات وجودتها، **لكن الواقع مازال يؤكد بدوره أن العلاقات الانتاجية مازالت حتى الآن متخلفة جوهريا..»(٩)**

* * *

كانت رواية صنع الله ابراهيم «نجمة أغسطس» ردا من نوع جديد على الأسئلة المطروحة حول قضية المعمار الروائى باعتبارها محكا لإختيار الجدية والاجتهاد والخيال، وستظل هذه الرواية لزمن طويل نموذجا للتشريح لتبيان الطريقة التى سيطر بها المؤلف على مادة هائلة ونظمها بحيث ينتج لنا هذا الكائن الجديد، ومنذ صدورها قبل مايقترب من عقدين أخذت الرواية فى مصر والوطن العربى، وفى بعض نماذجها الهامة، تقدم إجاباتها الجديدة.

أن الانتاج الروائى المصرى والعربى قد إستفاد من الانجاز الطليعى الذى قدمه صنع الله ابراهيم فى «نجمة أغسطس» من زاوية محددة هى البناء الروائى والكيفية التى يمكن أن يتخلق بها عمل جديد يلبى إحتياجات الوعى- الاجتماعى الجديد، وهو ماسيكون موضوع بحث مقبل،

«نجمة أغسطس»(١٠) رواية كبيرة متكاملة عن السد العالى نقترب كثيرا من الشكل العلمى المحكم للرواية الجديدة. ويطرح علينا الشكل الذى إختاره صنع الله ابراهيم لعمله مجموعة من الأسئلة لابد للاجابة عنها أن نعود الى روايته الأولى «تلك الرائحة» من جديد

بطل الروايتين هو الكاتب نفسه، الراوى الذى يقدم نفسه هكذا دون موارية، ويحرص على أن يخلق معنا تلك الألفة العميقة، حتى أننا لانجد فارقا كبيرا بين مكونات عالمه الجديد فى «نجمة أغسطس» ومكونات العالم القديم. غير أنه هنا يتوارى فى المرتبة الثانية لتصبح البطولة الحقيقية للسد العالى نفسه. ولتفرض هذه البطولة رؤية أكثر شمولية فاقت «تلك الرائحة» تنهض على مادة غنية من الهموم الوجدانية العميقة للبطل، وذكريات السجن التى مازالت تحتفظ بطزاجتها، وتصبح هذه المادة نفسها أكثر صلابة وتحددا، مضافا اليها المادة المتشعبة المعقدة التى بنى منها السد العالى، الطبيعة والعمل الانسانى معا.

فى تلك الرائحة كان الايحاء العام أن ثمة شيئا ثقيلا يطبق على القلب والروح، ويحاصر الانسان ويدفعه إلى داخل نفسه.

وفى نجمة أغسطس يتقدم العمل وينجز السد ولكنه ثمة شيئا خطأ لاشك. فالاحساس بالملاحقة لم ينته وهو طليق «وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير. وبعد برهة ميزت مئذنة الجامع ومكتب المباحث»

يقع الصحفى الشاب فى أزمة روحية عميقة تذهب به إلى السد العالى «أنا آتى إلى هنا بأمل وحيد أن أعيش بضعة أيام خارج ماترمز إليه القاهرة، أظنك رأيت تلك النشوة المتشجنة التى تظهر على وجوه بعضهم عندما يرد ذكر السد العالى. كأنما جفت أرواحنا، ولم تعد قادرة على الوقوف بمفردها ولابد من تعليقها على شيىء..»

والطبيب يعيش فى المنطقة النائية ليجمع





مالا يفتح له عيادة خاصة.

«فهذه هى اللغة الوحيدة التى تتكلمها البلد كلها، الآن..» من قبل كان يحلم بالعمل فى الريف ليعالج الفلاحين، ويضع الأفكار التى يؤمن بها موضع التطبيق.

ومن قبل قال مجدى «يجب أن نثبت وجودنا» وتأملت التجاعيد التى حفرت خطوطها فى كل مكان بوجهه وقال:

«الجميع أولاد كلب.. وقال أنت قوى بالناس أما بمفردك فأنت ضعيف..»

وفى الحالتين يبقى الانسان وحيدا محبطا عاجزا عن الفعل.

وإذا كان صنع الله ابراهيم لم يتجاوز كثيرا فى نجمة أغسطس حدود العالم النفسى الذى خرجت منه تلك الرائحة فإن الأفق الموضوعى هنا أكثر رحابة. هنا عمل شامخ يكبر مهما يكن الثمن. أن الوجود المحدق للسد العالى يجعل لغة التداعى التى تخرج من الوعى واللاوعى طبقات من الأحزان والذكريات والآلام أشد تعقيدا.

فلا يستطيع كاتب موهوب أن يقابل السد العالى على المستوى البنائى فى روايته بمجموعة من الذكريات والخبرة الوجدانية بالحياة مهما كان عمقها. ومن هنا اختار «مايكل أنجلو» من ناحية، ورمسيس الثانى ومعابده من ناحية أخرى. بينما ظل مقتل شهدى عطيه الشافعى تحت التعذيب هو النغمة التحتية الأساسية التى تشهد فى العملين على الخطأ الكامن فى هذا العالم، والتى تطرح من خلالها قضيتا الحرية والديمقراطية على أرقى وأعمق مستوى.

كان الراوى فى «تلك الرائحة» بلاعنوان، حين سأله الضابط ماهو عنوانك قال ليس لى عنوان.قال «لابد أن نعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة».

وفى «نجمة أغسطس»، وفى نهاية رحلته يسأله صديق أن يعود معه إلى القاهرة، فيعطيه عنوان صديق آخر، انه مازال عاطلا، ومازال بلا عنوان والعالم خارجه لايبالى، فحين خرج من السجن، وجد أن الناس تسير وتتكلم بشكل طبيعى «كأننى كنت معهم دائما ولم يحدث شيء،أى شيء..»

فالاحساس بالملاحقة ووقوع الملاحقة الحقيقية موضوعان أساسيان فى عالمه، كل

عالمه الذى يمتلىء بالرعب والقسوة. وهما ليستا ظاهرتين عبثيتين أو مجردتين وإنما تقومان على أسس موضوعية ومحققة من التجربة الشخصية للكاتب ولرفاقه.. وفى العالم الخارجى.

«كان هناك رجل ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء». وكما يتكوم العمال والفقراء على الأرصفة ويستغرقون فى نوم عميق مرهق فى المترو، يتكدسون منهكين معزولين فى مواقع السد العالى، تماما كما يلوح الجنود المقاتلون العائدون، يلوحون بأيديهم دون أن يستجيب لحماسهم أحد. ويعملون فى التفجير والردم والبناء ولكنهم يعودون منهكى الروح والجسد.

«أدرت النظر حولى فرأيت الباحة الفاصلة بين العربتين قد إمتلأت بالعمال الذين إقتعدوا الأرض وأسندوا رءوسهم إلى الجدار..»

ويفتقد المثقفون بالمقابل الاحساس بالأمن والإنتماء، ويتزايد إحساسهم بأنهم فى معظم الأحيان زائدون عن الحاجة «تشك فى الآخر فتجده بدوره يشك فيك»

اتخذ هذا فى «تلك الرائحة» شكل الجمل القصيرة المركزه المكثفة التى تتوقف فجأة فتعطى هذا الايحاء بالتشتت والتقطع.. واللامبالاه وانتفاء إستمرار أى شىء، ويحكى الراوى عن نفسه كأنما يحكى عن شخص آخر.

يتحرك فى إطار عالم غارق فى بلادة قاسية لاترحم، تموت أمه دون أن يعرف، ويموت أبوه غاضبا عليه «هناك شئ ما ضاع وانكسر بينه وبين صديقته». بينما تضفى مادة العالم الجديد فى «نجمة أغسطس» طابعا مغايرا على التركيب اللغوى الذى تضيف إليه الرؤية التاريخية بجانبيها العلمى والوقائعى طابعا ثرثارا مليئا بالتفاصيل، الا أنه يحمل أيضا خصائص الرؤية التاريخية.

اننا بإزاء عالم يتقدم مهما يكن الثمن الذى يدفع فى مقابل ذلك، ونحن ندرك أيضا فداحة الثمن اذا ما أيقنا بشكل شعورى وموضوعى أن ذلك كله كان يمكن تلافيه.

يستخدم صنع الله ابراهيم فى بنائه لروايته الجديدة شكل السد العالى مباشرة، مقسما مكوناته بشكل يبدو لأول وهلة ميكانيكيا فى مطابقته للمادة والمشاعر الانسانية، ولكننا مع نمو العمل نكتشف أن هذا الشكل هو أكثر عمقا، وتتضح لنا مع تطور العمل تلك العلاقة التى نسجت برقة ومثابرة بين المواد المكونة للسد العالى من حصى ورمل وطمى، وبين مكونات النفس الانسانية من ذكريات ومشاعر ورغبات. والسعى الواعى لملاحقة العلمليات الثلاث التى تتم فى بناء السد العالى حفر- تفجير- حقن- بحيث تنعكس على البناء المعمارى للرواية، وعلى الايقاع الداخلى لأحداثها الذى تتداخل فيه تجربة الراوى فى رحلته الصحفية المباشرة الى مواقع السد وبلاد النوبة بكل تفصيلاتها مع الأطراف الثلاثة الأخرى لعالمه الانسانى بتجربته الحية والتاريخية، بتجربته المستوحاة والمسجلة.

فالراوى خاض تجربة مباشرة فى الحياة وفى السجن مع شهدى عطية الشافعى ورفاقه، ويظل شهدى ماثلا معبرا عن شهوة تغيير العالم، عن الطموح الأصيل لدى الشيوعيين المصريين لبناء حياة جديدة والاسهام العملى فى انجاز ماكانت تقوم به ثورة يوليو. ولكن عبثا ظل شهدى يحاول أن يقنع قتلته أنه لايمكن أن يعادى حكومة تبنى السد العالى.

ومن ناحية أخرى يستدعى الكاتب والراوية

تجربة «مايكل أنجلو» الذي يقف رمزا لشهوة الابداع، اقتحام الطبيعة «وفك سحر الرخام»، التدمير وإعادة البناء ذلك الذي يتم بالتحديد في السد العالي.

واذا كانت أعمال مايكل أنجلو تحمل للفنان وللانسان جوابا على أسئلة تؤرقه، وعلى احتياجات روحية وذهنية غامضة، فإن بناء السد العالي بما فيه من جهد وفن هو استجابة لاحتياجات روحية ومادية معا باكتشافه الطبيعة وتسخيرها لخدمة الحياة الإنسانية.

ويبقى الطرف الرابع هو رمسيس الذي يقوم الراوية بزيارة معابده في القسم الثالث من رحلته. ويقوم تاريخه على الجموح الذي لايحد الى تنظيم العالم، وتنصيب الذات الملكية فوق الواقع الموضوعي سواء على الصخر أو على البشر ، وكتابه التاريخ كما كان يتمناه رمسيس لاكما حدث بالفعل. وفي كل الحالات تبقى النغمة التحتية الغنائية العميقة هي العذاب البشري بكل صنوفه وألوانه، العسف الواقع على الناس من قبل سلطات غاشمة، تتعدد أشكالها من رجال الدين الى البوليس، من الجحيم الداخلي الذي يذكيه عالم غير مفهوم، الى الضياع العبثي لنفر من خيرة أبناء جيل يتحرق شوقا لبناء الحياة. وفي اختيار صنع الله لشكل السد العالي في بناء روايته مخرج ذكي من مأزق كان مهددا بأن يقع فيه، وهو التحقيق الصحفي الذي فرضته بداية العمل كرحلة صحفية الى الموقع يكون عليه خلالها أن يهتم بالشخصيات والتفصيلات دون أن يتعمق أيامنها ليقف وحده بطلا في مواجهة السد.

تحول السد نفسه الى عمل فني عبقري بجزئيه الأمامي في مواجهة الوادي، والخفي في مواجهة السودان، ونواته الصماء وهي بمثابة القلب الحي والتي يقابلها في العمل القسم الثاني، فاذا كانت النواة الصماء تتكون أصلا من الطمي الهش ومن بعض المواد المضافة، فان هذا القسم الذي لابد أنه كتب بعد إتمام القسمين الأول والثالث يحمل نفس السمات سواء في اللغة التي كتب بها، وهي جملة وحيدة طويلة متصلة تتداخل فيها كل العوالم والأحداث والرؤى. أما الشخصيات التاريخية والمعاصرة تسوقها الينا برفق وحساسية حزينة، فذلك هو القلب «القلب تلك الجوهرة ، هشة وعميقة الصلابة في ان واحد، تختزن البعيد وتتنبأ، تمتص من الوجدان والجسد أجمل مافيهما وأرقاه» وبنفس القدر يكثف القسم الثاني كلا من القسمين الأول والثالث تكثيفا مرهقا للقارئ.

يستمد القسم الأول مادته مباشرة من تفاصيل الرحلة والحياة اليومية بأمانة تسجيلية، توحي كذلك بالطابع التسجيلي للعمل كله. وفي نهاية هذا القسم تواجهنا الملامح الأولى للنواة الصماء مع تمهيد واضح للقسم الثاني «وبدت الذراع اليمنى أطول من اليسرى بوضوح وفي موقع القلب استقرت النواه الصماء و امتدت منها ستارة رأسية صلبة الى قاع النهر وأخرى أفقية تخللت الساعد الأيمن. كان الرمز الذي يشير الى عمليات الحقن يمتد عبر الكتفين والذراعين مرورا بمحطة الكهرباء فخططت في مفكرتي رسما تقريبيا له ثم عدت الى مقعدي»

وينتهي هذا القسم كذلك ببداية تعاطفه مع الروسية تانيا، وفي القسم الثالث ترتقي العلاقة ليصبح التوحد الجنسي بينها وبين الراوية مقابلا وموازيا لعملية تشكيل

الطبيعة، وصنع النواة الصماء. وفى هذا القسم يصبح شهدى عطية إسما إذ تتجسد كل الحقائق والأشياء بأسمائها فى مواجهة التركيبة المعقدة والمجهدة للقسم كله وكمحاولة لموازنتها فحيث يمتزج العلم والشعر يصل العقل والروح لأقصى أشكال تكاملهما ورياضتهما المشتركة. وهنا تصبح التفاصيل الدقيقة للعمليات العلمية والآلية ذات أبعاد انسانية وتكف عن كونها مجرد تفصيلات عابرة.

وفى القسم الثالث حيث توشك رحلة الراوية على الانتهاء، ويبتعد شيئا فشيئا ماديا ووجدانيا عن موقع السد تعد أجزاء هذا القسم تنازليا أى تبدأ من ٤-٣-٢-١ حين يستقل الباخرة العائدة. ولكن فى هذا القسم نفسه تتداخل بشكل مختزل الحركات الثلاث الرئيسية فى العمل، وتمتد الأقواس والتقطيعات أساسا فى ذكريات الطفولة السعيدة للراوية، مع مقتطفات من حياة رمسيس وقصة بناء معابده. لتصبح المقابلة هنا بين الوجه الطازج والبرئ للحقيقة الانسانية وبين سطوة السلطة وقدرتها على القهر وتزوير هذه الحقائق كلها. ويستعير هذا القسم الشكل الكلى للرواية لأن أحداثه تقع فى بلاد النوبة حيث تقوم عملية مشابهة لبناء السد العالى وهى انقاذ المعابد وإعادة زرعها وترميمها

ان بعض سر خصوبة هذا العالم على بساطته هو أن الأشياء والأحداث لاتسير معا وفى خط مستقيم وإنما تتداخل جميعا وتتصارع، المأساوى والمفرح، البناء والتدمير، ويسقط التداعى الفواصل القائمة بين لغة الحديث اليومى بتفاصيله الكثيرة، ولغة القلب والوجدان بأشواقه وذكرياته العميقة، ولغة الفن بسحره وخصوصيته

ويكمن سر البطل الراوية، والبطل السد فى تداخل هذين العنصرين وصراعهما، الهدم والبناء.

لم يكن بناء السد العالى قضية مجردة معزولة عن القضايا والعلاقات الاجتماعية والسياسية القائمة، وإنما طرح من خلاله عدة قضايا هامة وتوقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل «صنع الله» بتجربته وتاريخه وإختياره الفكرى والسياسى إن يتوقف عندها، ويقدمها فى صياغة ومجموعة من العلاقات والأبنية تبرز فيها كمسألة جوهرية وتبث رسالتها عبر مجموعة من الدلالات وطرق انتاجها، ألا وهى العلاقة بين البناء وقضية الديمقراطية والسلطة.

فصنع الله ينتمى الى هؤلاء الذين جردوا من إمكانياتهم ووضعوا خلف أسوار السجون عرضة للعذاب والعزلة، ولأنه يعرف كما عرف «مايكل أنجلو» من قبل أن موضوعه الأول سوف يأتى من داخله هو. وفى داخله لم يكن يستطيع أن يتخلص من ذلك الاحساس بالخطر والملاحقة، وبأن ثمة شيئا مفاجئا يمكن أن يقع بغتة، تماما كما حل بالمدينة وباء غير معروف الهوية راح ضحيته عشرات الناس. وكانت ملاحقته حقيقة سواء فى الماضى أم فى الحاضر. وهو لايحيل الكدمات النفسية والروحية فى عالم الرواية الى أشياء غامضة أوبعيدة، ففى قلب العمل كان هو بحبه وحماسته عرضة للمطاردة والشك، فى إثره المباحث، وفى ذاكرته القريبة «اثار الجدرى والجسد الفارع الضخم يذكران به، ومحاضرات الاشتراكية أيضا، سوى أن الوجه كان يفيض حيوية، وأنه تمرد على عبودية الانجليز، وخير بين أوروبا والجحيم، فارتضى الجحيم.



واستقبل الليمان أول نزيل من نوعه قيدت السلاسل الحديدية قدميه بأمر من الملك، وانحنى بين عتاة القتلة والمجرمين يكسر الصخر، الفك صلب عريض، والأنف تصنع معه خطين حادين، وقامت الثورة وذهب الملك ولكن مجرمي الأمس هم أيضا مجرمو اليوم، وعندما خرج فرضوا عليه أن يبقى حبيس منزله من غروب الشمس حتى شروقها، ثم جاءوه فى الفجر، اليوم أول، والشهر يناير، والعام تسع وخمسون وإنطلقت السيارة السوداء فى شوارع المدينة النائمة التى نسى كيف تبدو فى الليل واقتادوه واجما حائرا من سجن الى آخر. وتفجر العنف من الفرات الى النيل بمثل مالم يتفجر من قبل ،فسحلوا الأجسام العارية فى الموصل، وأذابوا اللحم والعظام بالأحماض فى دمشق، ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء»...

والعنف الذى يمارس ضد البشر هو العنف فى كل مكان وزمان ، وكان وجه مريم الذى نحته مايكل انجلو يحمل سؤالا يائسا «من أجل أى شيئ كل هذا» أما ادراكه لهذا القدر من الخراب والعبثية فلم يصرف انتباهه عن الشيئ الجوهرى، فرغم كل التضحيات والآلام تجرى عملية بناء السد ومحاولة استئناس العالم الخارجى الشاسع الذى يوجد مستقلا عنا، ويوجد رغم آلا منا، ولكنه لايتشكل أو يتحول دون الجهد البشرى.

كانت المحنة الحقيقية التى واجهها هؤلاء التقدميون تكمن فى أن السلطة التى ألحقت بهم الضربات تلو الأخرى بضراوة ووحشية لم تكن سلطة معادية موضوعيا، فخرجوا من السجون ليجدوا أن الكثير من أحلامهم أصبحت حقائق ولكن «لم تكن الضربة الحية تسمح بترف الخطأ والتصحيح ، فلم يكن بوسعه أن يعيد لصق أجزاء محطمة..! ذلك هو سر الجو العام... الذى يوحى بأن هناك خللا ما فى نظام الكون يهتز امامه كل يقين «فلقد أصبح العجز هو الشيئ الوحيد اليقينى فى عالم تسوده الفوضى...»

ثمة لعبه تتم بدوننا وعليه «فليشرب الأصدقاء نخب المقاولين حكام المستقبل»

وعلى أى حال لم تكن هذه نبوءة مخمور ولم يطل الزمان بذلك المستقبل

تقدم هذه الرواية خبرة ثمينة ونموذجا ملهما للروائيين الجدد الباحثين عن حلول غير

تقليدية لمسألة الشكل، قاعدتها الأساسية رؤية العالم الموضوعى فى كليته وتناقضاته ومايقدمه من ملايين التفاصيل التى تنتج عبر تشابكاتها الدلالات التى إن لم يفرضها إختيار الكاتب وموقفه سوف تتخلق من طبيعة المادة الواقعية الموضوعية نفسها.

كانت تجربة «صنع الله ابراهيم» التى أسفرت عن نقله كيفية فى شكل الرواية الذى يتطور لانتاج الدلالة الجديدة فى إرتباط وثيق باختيار الكاتب ورؤيته للعالم بنت جهد كبير إضافة للموقف والاختيار السياسى التقدمى، لتكون ردا على قول العروى:

«ماهو الشيئ الروائى فى مجتمعاتنا؟ مامن أحد حلم بعد عندنا، برواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيها الأساليب والأنواع المختلفة كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا...»(١١)

صحيح ان نجمة أغسطس هى رد أولى لكنه ذلك النوع من الرد الذى يفتح طرقا جديدة فى عالم يتغير بسرعة عاصفة تتطلب المبادرات الخلاقة لا إنتظار الالهام.

هوامش

١) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة- دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم، دار المستقبل العربى- القاهرة ١٩٨٥ ص٧

٢- المصدر السابق ص٩

٣) ضرورة الفن- إرنست فيشر ترجمة أسعد حليم، عرض غير منشور لفادية شرارة.

(4) FREDRIC JAMESON, MARXISM AND FORM, PSINLON 1974- 403-404

(٥) الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد- بيروت ١٩٨٠-ص٣٢٢ شهادة محمد شكرى

٦) يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣ ص ٦٢-٦٣

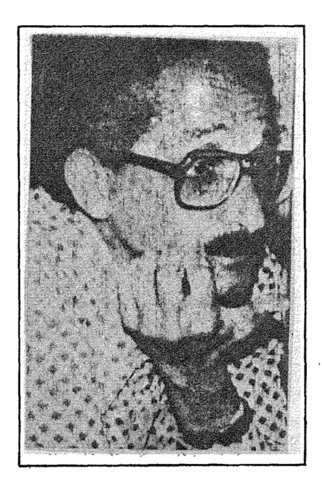
(7) JAMESON Jbid, p.ll

٨) عبد الله العروى، الايديولوجية العربية، دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٠ ص ٢٨٥

(٩) د. فؤاد مرسى، الرأسمالية تجدد نفسها، سلسلة عالم المعرفة ١٤٧ الكويت، مارس ١٩٩٠ ص ٤٨٧

(١٠)ملحوظة: الجزء الخاص بنقد نجمة أغسطس منقول باختصار من مقال للكاتبة فى مجلة الطليعة أكتوبر ١٩٧٥ ص ١٦٨-١٧٢

(١١) عبد الله العروى. الايديولوجية العربية، دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت، ١٩٧٠ ص٢٧٥



دراســـة

الواقعية السحرية
فى أدب امريكا اللاتينية
(تــطور الشكل الفنى للروايـــــة)

أ. ترتريان

ترجمة: د. أنور محمد ابراهيم

ترى هل يتطور الشكل الفنى للرواية فى الوقت الحاضر؟ يبدو أن الجدل الذى احتدم منذ بضع سنين خلت حول موت الرواية قد آن له ان يخمد. ولايعنى هذا الأمر، فى الحقيقة، سوى الاعتراف (وان كان لايعنى لدى الكثيرين من النقاد فى الغرب الا مجرد الافتراض) بأن الرواية لاتزال تقاوم حتى الآن تيارات «اللاشكل» وانها تناضل من أجل البقاء لتحتفظ بمكانها تحت شمس اهتمام القارىء.

لقد اتخذ ظهور **الشكلية الجديدة** ONE FORMALISME فى نهاية الستينات ومطلع السبعينات فى عدد من بلدان الغرب (فرنسا، ايطاليا، ألمانيا الاتحادية) طابعا عدوانيا حتى ان الحديث كان

نشرت فى مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية نوفمبر ١٩٧٩.وأ. ترتريان من النقاد السوفييت المعاصرين، وله دراسات عديدة فى أدب أمريكا اللاتينية. والأرقام المثبتة فوق الاستشهادات تشير الى المراجع الموجودة فى نهاية المقال.(المترجم)

يدور آنذاك اتعن تطور الشكل الفنى، وانما حول ماإذا كان مفهوم العمل الفنى فى الأدب الغربى قد بقى على خاله تماما من ناحية الشكل. وعلى هذا فقد حاولت الطليعية الجديدة NEOAVANT-GARDISME استبدال كل أنواع الاشكال المتاحة بنص ليست له مواصفات شكلية وذلك باستخدام مقاطع غير كاملة فى مجرى الحديث بصورة جوهرية.

وعلى آية حال فلدينا - قراء وباحثين- الأسس لاعتبار الرواية الواقعية فى الغرب لاتزال تدافع عن وجودها فضلا عن كونها تزداد صلابة بل وتتقدم نحو الامام مكتسبة مواقع فنية جديدة. وواحد من أهم هذه الأسس هو ماتقدمه لنا تجربة الرواية فى أمريكا اللاتينية وهى تجربة غنية بانجازاتها الخلاقة التى لاجدال فيها على مستوى العالم اجمع.

يستخدم مفهوم **«الرواية فى أمريكا اللاتينية»** فى الوقت الحاضر بطريقتين وبمعنيين يتطابقان جزئيا فقط. فمن ناحية هناك التحديد القائم على الدلالة الاقليمية، أى الذى تنضوى تحته كل الروايات التى صدرت ولاتزال فى بلدان أمريكا اللاتينية، وهنا كما فى أى اقليم من أى قارة، تتعدد المدارس وتتباين أجيال الكتاب وتختلف أنواع الرواية فيما بينها اختلافا كبيرا، من ناحية اخرى فان مصطلح «الرواية الأمريكية اللاتينية»، كقاعدة، (وأحيانا باضافة صفة «الجديدة») (١) يستخدم دون أدنى تحفظات لا للدلالة على كل روايات أمريكا اللاتينية، وانما للإشارة فقط الى تلك التى تجمعها وحدة استطيقية ما، أى هدف فنى واحد اذا جاز القول، على ان الرواية الأمريكية اللاتينية (وسوف اقوم باستخدام هذا المصطلح فيما بعد فى المعنى الثانى الاكثر تحديدا) تختلف فيما بينهما اختلافا بينا من ناحية الموضوع والأسلوب بخلاف ماهو شائع.

الرواية الأمريكية اللاتينية ذات فرعين: احدهما **«ريفى»** والآخر **«مدنى»** ثمة روايات بطلها جماعة شعبية وروايات يقف الفرد فى مركزها منعزلا. فاذا كان هناك روائيون من أمثال جابرييل جارسيا ماركيز وجوان جيما اينز روازا وخوان رولفو وغيرهم، بدءا من معاصريهم الأقدم ميجل أنخيل، استورياس وجورجى أمادو، يجسدون فى أعمالهم النشاط الابداعى الخارق لوعى الشعب، فان خوليو كورتاسر وخوان-كارلوس أونيتى وخوسية دونوسو وكثيرين غيرهم يسبرون اغوار وعى الفرد اليائس الذى انفصل عن الجماهير ويبحثون خاصية هذا الوعى المرتد عن الواقع ثم يصنعونه فى شكل اسطورى، واذا كان كتاب آخرون مثل آليخو كاربنتييه وأوجسطو روا باصطوس وماريو فارجاس ليوسا وميجيل أوتيرو سيلفا يسعون لفهم التاريخ وتعميم حركته ويعرضون الواقع المعاصر كجزء من العملية التاريخية، فان اونيتى، وكورتاسر الى حد ما، يرصدان الانسان المعاصر فى تلك اللحظات التى يكون فيها فى اقصى درجات الاغتراب، مبعدا عن الزمان التاريخى، يرتجف فى وحدته، تماما كسمكة اخرجت من النهر والقى بها لترتجف على الرمال. واذا كان ماريوفارجاس ليوسا يعترف بأنه لايحتمل قراءة القصة الخيالية وان الشىء الوحيد الذى يشد انتباهه هو الواقع الفظ للحياة، فان الموضوع الخيالى والفرضية الخيالية هى الاداة المفضلة لدراسة الواقع عند خوليو كورتاسر.

على أن الهدف المشترك الواضح والبديهى أمام القراء والنقاد والكتاب انفسهم يرتفع فوق الحواجز والحدود. فوحدة المقاصد الفنية والهدف المشترك يظهران على وجه الخصوص فى الجدية المميزة التى ينتمى اليها كتاب امريكا اللاتينية من أجل اعداد أشكال قصصية جديدة وفى تناولهم، عموما، لمشكلة الشكل الفنى فى الادب. ويتضح من تجربة كتاب امريكا اللاتينية الابداعية وكذلك من العديد من تصريحاتهم الاعراض التام عن المذهب الشكلى FORMALISME مع الايمان العميق بما يجب أن تحويه الوسائل الشكلية من مضمون. وقد حالف احد النقاد (٢) التوفيق حين اطلق على انتاج ماريو فارجاس ليوسا اسم «الحوار بين الواقع والتقنية الروائية». وتنطبق هذه التسمية أيضا على كتاب الرواية الاخرين فى امريكا اللاتينية. **إن الشكل الروائى فى انتاج هؤلاء الكتاب غير تقليدى وغير مباشر بصورة ساذجة كما أنه ليس محايدا إلى حد يجعله غير ملحوظ. انه فعال إلى درجة التحدى، مستقل، يدوى صوته داخل العالم الفنى بكل ثقة ولكنه لايعلو مطلقا على صوت الواقع، بل على العكس فامتزاج هذين الصوتين يتولد عنه مضمون الوحدة الفنية.**

إن تشكل وعى مواطنى امريكا اللاتينية كوحدة اثنوثقافية اصيلة وجديدة يتحول إلى قوة فعالة للعملية التاريخية وضرورة اختيار طريق التطور الاجتماعى (لعبت خبرة الثورة الكوبية هنا دورا كبيرا) والحاجة لفهم من أين جاءت هذه القوة (التى لم تعط بعد كل امكاناتها) والى أين تتجه، تمثل جميعها التربة التى ولدت وتغذى الرواية الامريكية اللاتينية المعاصرة.

على أن هذه المحصلة جاءت فى زمن تاريخى محدد، فى سياق الحركة الشاملة للتاريخ وفى سياق تاريخ الثقافة الفنية/ وعلى الرغم من أن كتاب امريكا اللاتينية يتأملون فى اشكال الزمن التاريخى الكبير ويبحثون ويحددون موضعهم ومكانهم فى حركة فن الكلمة، فأنهم لايألون جهدا فى تتبع بحوث معاصريهم، ولهذا فعلينا ونحن نتعرض لتوضيح العلاقات التوليدية والروابط التصنيفية للآثار الأدبية فى الماضى ألا نغفل أمرا لاجدال فيه موءداه أنه اذا كان هناك تقارب داخلى كبير لكثير من تلك الاثار فان الرواية الأمريكية اللاتينية لاتتشابه اطلاقا من ناحية الشكل مع هذه، الأعمال وهذا الاختلاف وهذه الاستقلالية فى الشكل امر متعمد ومقصود.

وقد اشار عديد من النقاد الذين تناولوا الرواية الأمريكية اللاتينية الى أمر مشترك يبدو للوهلة الأولى متناقضا، ويعرف خوليو أورتيجا (٣) هذا التاقض بقوله: «ان بناء هذه الروايات يقوم فى الأساس على التقطيع FRAGMENTATION ولكنه يستهدف الكلية TATALISATION. إن الفنان يجزىء الواقع، يفعل ذلك وهو يعلم مقدما ان هدفه هو إعادة بنائه من جديد وضم هذه الجزئيات فى كيان عضوى واحد. ويفسر ناقد آخر (٤) هذه العملية بقوله «بعد تجريد كل عنصر على حدة من الناحية الاستطيقية تأخذ الرواية فى التآلف بنائيا وتنتظم الفوضى فى رؤية واضحة».

هل يمكن ايجاد مبرر لهذه الطريقة؟. ان الروايات الرائعة تتحدث بنفسها، ولكن لنجرب

طرح هذا السؤال بطريقة اخرى. ما الذى يدفع الكتاب الى هذه الطريقة؟

هناك اجابة واحدة ممكنة، ألا وهى الواقع الذى تعيشه أمريكا اللاتينية بصراعاتها المأساوية. لقد فتحت الفوضى الاجتماعية عيون الفنان فرأى ان ثقافته لم تتشكل بعد ولم تصبح لها تقاليدها، وكان على هذا الفنان ان يستوضح معالم هذه الفوضى وان ينظمها ويعيد صياغتها بخياله الابداعى.

يحكى فارجاس ليوسا عن قوة الدافع الذى تملكه لكتابة روايته «البيت الاخضر»، التى كانت وراء رحلته مع احدى البعثات الاثنوجرافية الى احراش نهر الامازون قائلا: «لقد هزتنى هذه الرحلة هزا عنيفا واستطيع ان اقول: انها فتحت عيونى على التناقضات البشعة فى واقعنا. لقد عرفت انه على بعد ساعتين بالطائرة من ليما، المدينة التى يمكنها ان تنافس اكثر عواصم العالم تحضرا، لايزال العصر الحجرى موجودا، كما لاتزال هناك بربرية ماقبل التاريخ والعنف الوحشى السافر الذى لايمكن تخيله»(٣). وليس كتاب أمريكا اللاتينية الآخرون بحاجة للاشتراك فى مثل هذه البعثات، فالتناقضات الشديدة والعنف السافر والقسوة التى لايمكن تخيلها تنتظرهم فى شوارع بيونس ايرس، وفى ملفات الاحداث السياسية، وباختصار، فى حياتهم اليومية. الى جانب كل هذا، تنتصب كل من الطبيعة البدائية بجمالها الخارق والقدرة الهائلة للانسان والصمود الجبار للاجيال العديدة التى حافظت على الفن الشعبى، والقدرات الحالية لكتاب أمريكا اللاتينية على استيعاب وتطوير كل منجزات الحضارة. يصف احد النقاد (٦) الواقع الذى تعيشه القارة بأنه «مزيج من سفر الرؤيا واليوتوبيا الخيالية».

يواصل فارجاس ليوسا حديثه قائلا: «... يجب علينا ان نسعى للتعبير عن حياتنا بطريقة شمولية ما دون ان نضيق الواقع او نقدمه منقوصا وانما نحاول ان نحيط به من كل جوانبه»(٧).. هكذا يسعى هؤلاء الكتاب لتقديم الواقع تاما غير منقوص، دون اخفاء ما به من نتوءات واعوجاج، أى نقل الفوضى الى الرواية حتى تنتصر فكرة الكاتب وارادته الفنية امام اعين قارئه.

من أجل ان يتحقق هذا الانتصار، يلزم الكاتب لغة فنية جديدة واسلوب خاص فى القص، وهذه تستلزم حتما التجريب. والدخول فى التجريب امر يتم بوعى تام ويستهدف اغراضا محددة.

يقول جابرييل جارسيا ماركيز: **«واعتقد انه يلزمنا البحث فى مجالى اللغة والاشكال الروائية، هذا اذا ما اردنا ان يصبح الواقع الخيالى لأمريكا اللاتينية جزءا من اعمالنا».**(٩) وقد اشار النقاد ايضا مرارا الى ما فى هذه الابحاث من وعى واطلقوا عليها شتى الاسماء، فمنهم من رأى فيها «نقدا ذاتيا» بينما رأى فيها اخر «تساؤلا ذاتيا» وثالث «اعادة نقد للعناصر الرئيسية للرواية كلها فى الماضى»... الى آخره....)

على اننا يجب ان نعلن فورا وبحزم ان الاستفادة من خبرة بعض العناصر MOTIF واستخدامها، إو(وسوف اتجرا هنا فاستخدم كلمة ممقوتة وهى اسلوب*)، كان يعتمد دائما على خلفية واضحة ومعلنة اكثر من مرة:



للرواية الأمريكية اللاتينية طريقها الخاص الذى لايضيع وسط متاهات الطليعية الاوربية.

يتحدث كاتب باراجوارى البارز اوجسطو رواباصطوس بكل ثقة فى مقاله «شكل وآفاق النشر المعاصر فى أمريكا اللاتينية»: **«لقد استطاع اكثر كتابنا موهبة ان يتخطوا دون اى مجهود الحدود الضيقة للبلاغة... وهم يعون جيدا ان كل هذا التجديد التعبيرى لن تكون له اية قيمة اذا لم نتوغل بشكل اعمق فى المصير الانسانى». (٢)**

ان الاختلاف الجذرى والجوهرى للرواية الأمريكية اللاتينية عن أى من الاتجاهات التحديثية باشكالها المختلفة -MODERNIS ME بما فيها «الرواية الجديدة» و«الرواية الجديدة الجديدة» يمكن ايجازه فيما يلى: ان الكتاب اصحاب الاتجاه التحديثى، وخاصة الجدد منهم وكتاب الطليعية الجديدة، ينطلقون جميعهم من الرأى القائل بأن الانعكاس التام للواقع فى الفن امر اكثر من مستحيل وان المعطيات التى يتناولها الفنان المعاصر ليست سوى شظايا من الواقع لايمكن اجراء تجارب عليها وخاصة ان هذه الشظايا لاتنصهر فى سبيكة واحدة على اية حال. فى الوقت نفسه فالروائى فى امريكا اللاتينية على ثقة فى امكانية بل وضرورة الوصول الى المركب -SYR THESIS. وهو مقتنع بقدرته على اقامة العالم من الشظايا الذاتية والموضوعية، التاريخية والاسطورية، الجماعية والفردية، الواقعية والخيالية للوعى. يتحد كل هذا وينصهر فى سبيكة واحدة وينفذ كل عنصر فى الاخر ويفسر بعضه بعضا، فقط يجب العثور على

---

*على سبيل المثال: استخدم كورتاسرفى رواية «المكاسب» المقولة الوجودية «الموقف الحاد» واستخدم اونيتى فى رواية «حياة قصيرة» مقولة وجودية اخرى هى «الاختيار» وفى رواية اخرى لكورتاسر وهى «اللعب بالكلاسيكيين» استخدم الكاتب الاستعمارات السريالية والحوار الذى يذكرنا بمسرح العبث.

الطريقة والمحور الواضح والتقنية الملائمة. من المعروف ان الغاية لاتبرر الوسيلة على ان الغاية فى المقابل يمكنها ان تصيغ الوسيلة. ولنقتبس مرة اخرى فى هذا الصدد كلمات الناقد الادبى من بيرو «خوليو اورتيجا»: «لقد قامت الرواية الأمريكية اللاتينية على دراسة قضايا الشكل بصورة موسعة، ولكنها هنا تنطلق من نموذج خاص للعالم. نموذج خاص من البشر. ان الرواية الأمريكية اللاتينية ليست فنا من فنون العبث ABSUDE وليست فنا من فنون التقطيع FRAGMENTATION وانما هى فن من فنون التكامل INTEGRATION وعلامة هذا الفن- الترابط... ان قارىء هذه الرواية ليس هو الفرد الذى وجد فى هذا العالم لينتظر اجره فقط، وليس هو الفرد الذى ولد ليظل طوال عمره يعانى من الصدمات النفسيه... انه شخص مختلف تماما بمقدوره قراءة الواقع»(٦)

ان الجديد الذى قدمته الرواية فى أمريكا اللاتينية متعدد الجوانب حتى ان مقالة واحدة لايمكن لها ان تشمله كله دفعة واحدة. ومن هنا يتحتم علينا ان نقدم بعض الامثلة على هذا الجديد.

يتميز كاتب بيرو «ماريو فارجاس ليوسا» بطريقته الواعية الدقيقة والبناءة فى الوصول الى الشكل وقد أطلق «ماريو» على أحد أعماله النقدية العديدة اسم «استراتيجية الروائى وتكتيكه»(٧) وقد تحدثنا عن مفهوم الاستراتيجية عنده ويمكن ان نكرر كلماته: «ان الهدف الاساسى لأية رواية حقيقية قيمة يكمن فى تجديد الكلمة وفى الخيال القصصى الذى يستمد مادته من اللواقع الحى(٧) أما التكتيك فمتعدد وفيه متسع: هناك طرق محببة طبقت مرارا وهناك، فى الاعمال الاخيرة، طرق جديدة تماما.

أما اسلوب «**ماريوفارجاس ليوسا**» المفضل فى كتابه الرواية فيسمى «**بالاوانى المستطرقة**» وهذا الاسلوب اقرب مايكون لتركيب المشاهد فى السينما MONTAGE وقد اطلق عليه احد النقاد اسم الاسلوب «**الايزنشتاينى**»* فالكاتب يقوم بتقسيم المشهد وتجزئته حتى يصل به احيانا الى مجرد جملة واحدة ثم يبدأ فى تركيب هذه الاجزاء على التوالى مع مقاطع من المشاهد الاخرى حيث يؤدى الادوار اشخاص اخرون، وهنا تتحول امامنا المواقف المنفصلة عن بعضها البعض فى الزمان والمكان الى مواقف متزامنة كما لو كانت عناصر لحدث واحد.

بطبيعة الحال فالتعامل الارادى مع عنصر الزمان، كل النقلات الزمنية تكثيف، مد، استراجاع، استباق. كلها عناصر تم صقلها فى روايات القرن التاسع عشر، الا ان «ماريو فارجاس ليوسا» يدفع هذا «العنف» الفنى فى استخدام الزمن الى حد معلوم: انه يقطع الزمن ويعيد خلطه كطباخ ماهر. ترى ماهو الهدف وراء هذا الهوى الجامح الغريب للكاتب؟

يشير الناقد الاسبانى البنيوى «**باكيرو**

---

*سيرجى ايزنشتاين (١٨٩٨-١٩٤٨): مخرج سينمائى سوفيتى بارز، له اعمال نظرية تركت تأثيرها فى السينما العالمية، اشهر اعماله «المدرعة بوتيمكين»، «الكسندر نيفيسكى»، «ايفان الرينب»، يمكن للقارىء الرجوع إلى كتاب سيرجى ايزنشتاين. مذكرات مخرج سينمائى» ترجمة انور المشرى. المترجم.



جويانيس» فى كتابه «بناء الرواية المعاصرة»(١٣) الى «الفوضى الزمانية» على وجه الخصوص كسمة مميزة للرواية المعاصرة. ويرى الناقد ان مغزى وتخصص استخدام هذا الاسلوب يكمن فى ان «الفوضى الزمانية تبدو كما لو كانت تحذيرا مبكرا للقارىء بأن بين يديه رواية حديثة يهتم كاتبها اهتماما كبيرا ببنائها القصصى. ولا ادل من الاهتمام البالغ بالشكل من هذه الفوضى. وعلى هذا فالمغزى الوحيد هنا هو الاهتمام بالبناء وابرازه وتقديم شكل مفرغ من المضمون. وقد ساعدت «الرواية الفرنسية الجديدة» فى تقديم المادة «لباكيرو جويانيس» للوصول الى هذه الاستنتاجات، فكل الامثلة التى ساقها الناقد مأخوذة على وجه التحديد من رصيد REPERTIRE «الرواية الجديدة» فى فرنسا.

من المستحيل اتخاذ روايات «ماريو فارجاس ليوسا» مثالا لتأكيد هذه الاستنتاجات، فلاجدال ان اسلوب «الاوانى المستطرقة» له مضمونه الواضح، فهو لايسعى الى اظهار البناء فى حد ذاته وانما يستهدف تقييم الواقع وتفسيره. ويرى «ماريو» نفسه ان «كل موقف يضيف توترا ويضفى مناخا عاطفيا وصورة خاصة للواقع وبامتزاج هذه العناصر مع الواقع. القصصى ينتج شكلا جديدة للواقع(١٤)، وهكذا «فالفوضى الزمانية فى رواياته ليست الاوهما، مكلما تعميقا فى القراءة. نشعر بالحزم تركيب MONTAGE الجزئيات الصغيرة للزمن، ويبدو لنا الكاتب شبيها بفنان الفسيفساء، فاللوحة التى يقوم بعملها متخيرا لها الشظايا الشديدجة الاختلاف فيما بينها بدقة متناهية تشكل معرفته وفكرته عن الواقع.

فى رواية «الكابتن بانثاليون» استخدم مبدأ بنائيا آخر يعد اقرب المبادىء الى نفوس معظم كتاب الرواية فى امريكا اللاتينية. يسميه «فارجاس ليوسا» بتعدد

الاصوات. يقول «ليوسا»: منذ البداية.. استمعت الى هذه القصة كحديث تشارك فيه اصوات عديدة ويقاطع الابطال خلاله بعضهم البعض دون اية فقرات انتقالية او استطرادات وصفية... استطيع ان اقول اننى قد تصورت كل هذا على انه ديالوج متعدد، نسيج من مجموعة اصوات تتداخل مع بعضها البعض او تتباعد عن بعضها، تتجاذب أو تتنافر..»(١٥)

هنا يجب ان الانفهم تعدد الاصوات بمعناه الحرفى: فالى جانب اصوات الابطال هناك اصوات الجماعات والفئات الاجتماعية، واخرى تمثل النظم الايديولوجية بل واصوات تمثل عصورا باكملها، وغالبا مانجد مثل هذه الاصوات موجودة فى النص على صورة اشياء: كالوثائق مثلا أو فى الاشارة الى الاعمال الادبية او الايديولوجية فى اصولها، او بصورة مجازية او مقلدة.

فى رواية «فارجاس ليوسا» **«العمة خوليا وكاتب السيناريو(١٩٧٧)** تأخذ الرواية شكل السيرة الذاتية ويتم الحكى على لسان الراوى بينما تتداخل مقاطع من سيناريوهات المسرحيات الاذاعية التى كتبها احد ابطال الرواية، ان هذه المسلسلات الخرافية الغامضة التى كتبها، كما تدل جميع الشواهد، شخص مجنون، قد استحوذت بطريقة مغناطيسية على كل سكان ليما وحققت لمؤلفها نجاحا كبيرا يصعب على أى كاتب جاد ان يتصور تحقيق مثيله. ان القصة البسيطة التى الفها صحفى شاب يحلم بأن يكون كاتبا تتضح خيوطها فى ضوء غامض ومرعب.

ان التناقض بين الحياة وبين تحولات الرؤى، الخيالية اصبح واحدا من اكثر الوسائل البنائية المثمرة فى ادب أمريكا اللاتينية.

فى روايات الكاتب الروائى الارجنتينى الموهوب «**مانويل بويج**» نجد أن البيئة والمعاناة لدى ابطال رواياته من سكان المدن الصغيرة فى الاقاليم او فى المبانى الشاهقة فى «بوينس ايرس» تظللها اشكال مختلفة من الاساطير الحديثة: مثلا اعادة صياغة لبعض الافلام التجارية والتحقيقات الصحفية عن مباريات كرة القدم ولفصول من الروايات «النسائية أوكما يسمونها هناك «الروايات الوردية»، وكذلك من أعمدة الاجتماعيات التى تكتظ بها المجلات المصورة الى آخره. ان هذا يرسم صورا مكثفة لما يمكن ان نسمية نماذج للحياة النفسية ولتلك «الموديلات» التى تسترشد بها الشخصيات الروائية، بوعى او بلا وعى، وهذه الروايات قد بنيت (من حيث الشكل فقط) وفقا لقواعد الروايات الرخيصة التى تلقى رواجا دائماً.

اما «**خوليو كورتاسر**» فقد وضع نموذجا فنيا يختلف تمام الاختلاف. فمنذ الخطوات الأولى له على طريق الابداع اخذت بمجامعه مشكلة السرد على مستويين فبحث واستحدث طرقا عضوية لدمج الطبيعى مع ما وراء الطبيعى (اذا جاز التعبير)، اليومى والعادى بالفلسفى التجريدى. لقد استعرض كورتاسر اكثر من مرة هذه البحوث على لسانه تارة وعلى لسان ابطاله تارة اخرى.

فى المقطع الأول لرواية «كورتاسر» الأولى **«المكاسب»** يتحدث احد الابطال قائلا: **«يجب دراسة كل شىء، كل حقيقة**

من جوانبها المختلفة... اننى اتصور ان ظواهر عديدة لها مقابض.. يجب الامساك بهذه المقابض وجذبها حتى يمكن النفاذ الى عمق الظاهرة، والامساك معناه التفهم والاستيعاب والخروج عن الاطر المألوفة». جوهر الامر عند «كورتاسر» اذن هو استيعاب الحقيقة والخروج عن الاطر المألوفة. من أجل هذا يلجأ الكاتب، فى قصصه القصيرة بصفة اساسية، لاستخدام الخيال واحداث الصدام بين الواقع وبين شيء،.مايبدو للوهلة الأولى مستحيل الحدوث شئ لايمكن تفسيره بالمنطق، شئ فى ظاهره غير واقعى ولكنه يعبر عن القانون الداخلى الذى يحكم الاشياء بصورة غير محسوسة فى مجرى الحياة اليومية العادية. اما فى الروايات فيقوم كورتاسر بتشييد أبنية معقدة يمكنه بفضلها تحقيق مستوى أعلى من فهم الأحداث التى يعرضها، ويصبح عرضه لاوجه الحياة اليومية عرضا يمكن ان نسميه تأمليا. ان سير الاحداث والمواقف ومناقشات الشخصيات تبدو كلها كخطوط ضوئية تخرج من فانوس سحرى مجسم STEROPREOJECTEUR لتكون كلها صورة متكاملة على السطح المقابل. هذه الخطوط تمثل لمحات من مختلف جوانب الثقافة: الاسطورة، الادب، الموسيقى، التصوير.. الى اخره..

«كورتاسر» كاتب يتميز بالموسوعية.. والقارىء يخاطر دائما عندما يسقط خطا من هذه الخطوط دون ان يمحصه او يتتبع اصوله. ولكننا نشعر دائما بالحيوية الدافقة للثقافة لدى قرائتنا لرواياته. ان طبقات جبارة من الثقافة ترتفع وتتقلب امام أعيننا وتلقى بظللها على ابسط الأمور اليومية.

فى رواية «المكاسب» يتصرف كورتاسر على نحو يكاد يكون مباشرا، فهو يدخل فى النص تداعيات ثابتة تشبه الصخور القابعة فى اعماق المياه والتى تحدد مسار السفينة، واحيانا ماتظهر هذه التداعيات على السطح (عبارة مقتبسة من رواية الابلة» «لدستوفسكى»، اشارات متكررة للوحة بيكاسو «عازف الجيتار») ثم ماتلبث ان تختفى مرة أخرى تحت الماء مشيرة إلى نفسها باقتباس خفى (قصيدة الملاح العجوز لكولريدج)

على ظهر السفينة «مالكولم» تجرى احداث شبه خيالية تتشابه و«عازف الجيتا»ر الذى رسمه« بيكاسو» واعتبره الكثيرون نموذجا لابوللو. ان هذا التشابه يعد بمثابة مفتاح لفهم القصة الملغزة لركاب السفينة «مالكولم»، أولئك الذين ربحوا اليانصيب فكانت جائزتهم رحلة بحرية فاخرة، ليتبين فيما بعد انهم محاطون على سطحها بنظام غامض بل ومهين من المحظورات. لقد رسم «بيكاسو» لوحته «عازف الجيتار» فى المرحلة المسماة «بالكريستالية» وهى المرحلة التى ختمت عصر التكعيبية فى حياة بيكاسو الفنية، عن هذه المرحلة تقول الباحثة السوفيتية «دميتربيفا»: **«قام بيكاسو برحلة تكتنفها المخاطر فى اتجاه الجانب المجهول من عالم» النماذج البدائية» الافلاطونية، نحو عالم الفكر الأولى للاشياء التى قامت قوة الخيال بتجسيدها. وهاقد بدا تأثير الفكر الخفى للزمن، هاهو الانسان المعاصر المكبل بالالة وبالاشياء اليومية العادية الهلامية يعبر عن شوقه الى البناء الروحى الثابت الذى تنفذ صورته اليه من**

خـــلال ومـــيض الـرؤى التى تجتاحه».(١٦) رأى ديمتريبيفا يساعد على توضـيـح التـشـابه فى الهـدف من رواية «المكاسب» ولوحـة بيكاسـو. ونسـتطيع ان نضيف ان هذه اللوحة ربما يمكن اعتبارها نموذجا لكل روايات «كورتاسر» اللاحقة ناهيك عن التى سبقتها ففيها جميعا نجد التراكيب المتناقضة العرضية والهزلية، الهامة والعامة، كما نجد غير المتناسب فى ضخامته الى جانب غـيـر المتناسب فى صـغـره. ان اللعب المفـزع بالصور المبالغ فى تشويهها GROTESQUE هو جسم يجسد الخيال من خلاله بناء يختفى خلف الاحداث التافهة. إن هذه اللعبة الرهيبة الجذابة تجـــرى فـى كل مـن «المكاسب» و«اللعب بالكلاسيكيين» وفى روايتى» ٦٢ مـوديلا للتجميع» و«مانويل»، ان هذه اللعبة تطرح فيـها للمخاطرة أثمن الاشياء وفى مقدمتـها الانسان. انها اللعبة التى يموتون فيـها بصورة جدية لعبة يخرج المرء منها اما مطحونا واما متطهرا لحياة جديدة.

ان« كـورتاسـر» يطرح بواسطة التداعيات فى قصيدة «كولريدج» محصلة التفكير فى الجوانب الشخصية للموقف على ظهر السفينة وعما تقترحه وتعد به كل شخصية من ركاب السفينة. مرة أخرى تمرق قصيدة «كولريدج» عبر النص لتؤكد أن معاناة الفرد لن تمر هباء.

يواصل «كورتاس»ر بعد ذلك استـخـدام طريقة توزيع التداعيات الادبية وغيرها من وسائل التذكر كعلامات على طريق «تعميم المغزى» على أنه فى رواياته التـاليـة «اللعب بالكلاسيكيين» و« ٦٢ مـوديلا للتـجـمـيع» يستخدم وسيلة فلسفية أخرى لفهم الواقع. هنا تصبح الرموز هى المراكز التى تحمل المغزى إلى جانب التداعيات الثقافية الثابتة والمشهورة، الا أن الأمر الاصيل هو ماادخله عليها الكاتب من تطوير مفاجى وربطها بالواقع المعاصر بكل مافيـه من اهتمـامـات يومـيـة، سيـاسـيـة- واخلاقيـة. وهكذا فـان التـقلبات النفسـيـة والعـقليـة والبحث والاحباط والضـيـاع الاجتماعى والروحى «لاوراسيو اوليفيرا» بطل «اللعب بالكلاسيكيين» نجد لها تفسيرا عند مقارنة بعض الرموز التى يمكن اعتبار «المندالة»* مركزها جميعا. ان هذا الرمز مأخوذ من البوذية «واوليفيرا» يرسم ويتخيل دائما هذا الرسم البسيط الذى يبدو كأنما قد تركز فيه الشـغف الشـديد الشـجـاع بالحيـاة. ان هذا لايعنى أن «اوليفيرا» يسعى للسكينة فى حضن البوذية او الافكار الدينية. ان «المندالة» فى الرواية محاطة بزخارف رمزية تابعة، تقوم باظهار مغزاها الاجتماعى الاخلاقى. أن العثور والاحساس بالوجود داخل مركز دائرة «المندالة» بالنسبة« لاوراسيو اوليفيرا »يعنى العـثور على ذاته هو، على مكانه فى الكون باسره فضلا عن مكانه فى المجتمع (وهو الأمر الجوهرى) من اجل الخلاص من الفردية المرضية التى تبتـعـد به عن الناس. ان «الحنين إلى الفعل البطولى وحمل الرسالة» هو مايحدد به الكاتب مـايعـتـمل فى نفس «اوراسـيـوا اوليـفـيـرا» وهناك رمـز أخـر قـريب من «المندالة» يدخل فى دائرة الافكار التى تطرحها رواية «اللعب بالكلاسيكيين» وهو «مملكة الألف عـام» ويتضح هذا الرمز فى ملاحظات إحدى شخصيات الرواية، الكاتب «موريللى»، ثم ينتقل الرمد بعد ذلك ليظهر فى أحاديث وتاملات ابطال الرواية الآخرين ،تعود «مملكة الالف عام» بطبيعة الحال الى مفردات الانجيل،

ولكن «موريللى» يستخدم المعانى الدنيوية فيها، هنا نجد الاطورة الغابرة عن العصر الذهبى واسطورة الدور ادو التى تستوحى فاتحى المكسيك وبيرو الاسبان فى القرن السادس عشر conquistador إلى جانب الطوباوية الفلسفية والاجتماعية. ان «مملكة الألف عام» هى مثل أعلى بدون الأمل فى تحقيقة تفقد الحياة والمجتمع بأكملة ويفقد كل فرد معنى وجوده ويتحول إلى كائن أخرق وتافه. أن «موريللى»، ومن ورائه كل ابطال الرواية، يرفضون باصرار المثال التكنوقراطى «لمملكة الالف عام»، ان هذا الاسقاط المبالغ فيه بشده لمجتمع الاستهلاك القادم، هو المثال الذى تصوره الدعاية باتقان كهدف للتقدم فى المجتمع الغربى، على انه، حسب حركة الموضوع، يصبح من الواضح أن «أوليفييرا» واصدقاءه لم يجدوا بعد ولم يتوصلوا لمثالهم لمملكة الألف عام الخاصة بهم. وانهم -لايزالون فى منتصف الطريق الصعب الملئ بالتجارب الروحية المضنية، وانهم لهذا السبب بالذات- كائنات تافهة، مالم يشعروا انهم قد اصبحوا فى مركز «المندالة» *. هكذا يدخل الرمزان فى سلسلة رمزية واحدة يتركز فيها تجوال البطل وضياعة فى المناقشات وتطرح تأملات الشخصيات فى الموضوعات الفكرية. أن رمو«زكورتاسر» هى نقاط الالتقاء بين الفلسفة والحياة اليومية، عقد صغيرة تشد كلا الخيطين داخل السرد. ان هذه الخيوط المشبعة بالمغزى الفلسفى تظهر فى الاحاديث اليومية للشخصيات، تتضح فى رواية «كورتاسر» «٦٢ موديلا للتجميع» النماذج- الرموز:المدينة المنطقة، «قلعة الخفاش»، وهنا ايضا يلجأ الكاتب لاستخدام الذاكرة الثقافية العامة، حتى يتسنى له فيما بعد على نحو مفاجئ «طرح» التداعيات على الحاضر وعلى المشكلات الروحية المعاصرة.

نعود مرة أخرى إلى القضية التى طرحناها على عجل بصدد الابداع الفنى عند «كورتاسر»، واعنى بها، **علاقة روائى امريكا اللاتينية بالطليعية الجديدة.** كان من الممكن أن يصبح الأمر مثيرا للغرابة حقا لو أن الطليعية الجديدة التى سادت الغرب فى النصف الثانى من الستينيات لم تترك أثرها علىّ امريكا اللاتينية. لقد ظهر هنا ايضا «غزو» للنص الذى لاهو قصة قصيرة ولاقصة ولاهو تسجيل. (١٧) لقد تطوعت بعض الصحف الادبية ذات النفوذ (موندو نويفو وبريميرا بلانا) وعدد من النقاد البارزين (وعلى رأسهم امير رودريجس مونيجال) ان يكونوا دعاة للشكلية الجديدة. وتعالت بعض الصيحات، منها ماتخذ طابعا عدوانيا ومنها من عبر عن تعاطفه، بالقول على سبيل المثال: «ان الرواية تستخدم الكلمة لابهدف ان تقول شيئا ما عن الواقع غير الادبى بالذات وانما بغرض تحويل الواقع اللغوى للسرد نفسه. ان اللغة هى الواقع الوحيد والنهائى للرواية. انها الوسيلة التى تعد هدفا فى حد ذاتها» (١٨) إلى أخره. ولهذا جاءت النتائج شحيحة، فلم يسفر الأمر الا عن عملين أو ثلاثة يمكن بالكاد ذكرهما، بينما ظهرت واختفت باقى الأعمال كغثاء البحر. حتى رواية **«تغيير الجلد»** للكاتب الذى أبدع من قبل رواية **«موت ارثميوكروس»** لم تلق أى نجاح لاعند

---

* المندالة: رمز الكون عند الهندوس والبوذيين خاصة: دائرة تطوق مربعا وعلى كلٍّ من جانبها رسم إله. المترجم

القراء ولاعند النقاد، والرواية تدور حول «أنا» مايقوم بالقاء مونولوج طويل رتيب الايقاع إبان تغييره لجلده متحولا إلى اربعة شخصيات وكانت النتيجة غموضا مملا. **إما عن روايات الشكليين الجدد المكسيكيين سلفادور اليسوندو وخوليتا كامبوس، فلم يستطع الا ناقد واحد التعاطف معهم بقوله: «يتضح هنا الإعراض التام عن السرد، كما حدث هذا من قبل،... أن عمال هؤلاء الكتاب من رواية وقصص قصيرة تتحدث عن استحالة السرد، عن التمرد ضد البلاغة الأدبية الغابرة»(١٧)** وقد استطاع أحد الكتاب الشبان من الارجنتين، وهو **نستور سانشيز** ،أن يجذب اليه الاهتمام لفترة وجيزة بروايتيه «كلانا» و«أغنية سيبريا». وقد اعرض سانشيز- كما اعرب هو نفسه- عن الموضوع والحوار والشخصيات... وتحدث بضمير الكاتب- الشخصية الذى يستغرق فى المغامرة الكلامية من أجل أن يكون هو ذاته فى لحظة تحولها.(١٨) وقد وصف سانشيز الادب بأنه **«تعامل الانسان مع ذاته سواء أكان كاتبا أو قارئا».** أنّ روايات سانشيز هى ايضا «نصوص» «أى» مونولوجات مقطعة عن عمد لارابط موضوعى اوشئ بيتها، تكاد تكون نموذجا لوعى الكاتب-الشخصية.

فى الاقتباس التالى من النقاش الذى دار بين «سانشيز» والناقد «**خوليو اورتيجا**» هناك جملة هامة يمكن اعتبارها مفتاحا لفهم المصير الصعب الذى آلت اليه الطليعية الجديدة فى امريكا اللاتينية: «كيف يمكن الحديث عنا دون ذكر كورتاسر؟ ان اللعب بالكلاسيكيين قد فتحت الطريق امامنا...»(٣) ويصيح «نستور سانشيز» مندهشا: «من نحن بدون كورتاسر؟ «على ان السؤال الحقيقى هو: من هم فى وجود «كورتاسر»؟. لقد تصوروا أن «اللعب بالكلاسيكيين» قد فتحت امامهم الطريق» وهى فى الحقيقة قد أغلقته، صحيح أن «اللعب بالكلاسيكيين» معدة تماما لتعرض نموذجا لاستغراق الفرد فى وعيه الذى يحقق له ذاته باتيان فعل الكلام وتأمل هذه الذات من خلاله. الا ان هذا الوعى غير مبعد عن الواقع وانما يعانيه. ان «اوليفييرا» يغوص فى كل المغامرات اللغوية الممكنة، بل انه يخترع لغة جديدة، الا ان هذه المغامرات اللغوية تصححها المواقف وتتعرض للتحليل المحاكمة الأخلاقية.

ان الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة الكبرى لم تتخل عن مكانها للطليعية الجديدة ولم تتمكن الاخيرة من استغلالها. لقد لاحظت وطورت، على نحو اصيل تماما، كل ماكتفت الطليعية الجديدة بأن تتطفل عليه بعد ذلك.

فى عصر الرأسمالية الاحتكارية للدولة، اصبح احتكار وعى الناس واقعا لامجرد اختلاق وضع نقيض لليوتوبيا. لقد امكن بمهارة تطوير أجهزة ووسائل التأثير على العقول، ولهذا لم يعد امر ممارسة نقد اللغة وتحليلها بهدف ابراز الكليشيهات الايديولوجية والمفاهيم المزيفة عن قصد امرا صوريا وانما مسألة ملحة وجزءا لايتجزأ من التحليل النقدى

المعاصر.

لقد قامت «الطليعية الجديدة» باعتبار المشكلات اللغوية مشكلات مطلقة مما أدى إلى انهيار النص فى الادب وإلى اختفاء الشخصية واستبدالها بشئ اقرب مايكون إلى «الشخصيات اللغوية» ورأى اصحاب هذا الاتجاه ان اللغة هى الوسيلة الوحيدة للاستعباد وهى اداته وأن تفريغها وتحطيمها يؤدى إلى تدمير الواقع الاجتماعى. ومن هنا رفعت مرارا شعارات «الثورة اللغوية»، «الهجوم على اللغة» وتحطيم اللغة» إلى آخره.

تجدر الاشارة هنا احقاقا للحق ان هناك لحظات من التقلب الابداعى اجتاحت عددا من كتاب امريكا اللاتينية ايضا، ليس فقط فونيتيز وحده بل وكورتاسر نفسه ابان «اللعب بالكلاسيكيين» والا لما عدت تجارب كورتاسر اللغوية اكتشافا بالنسبة لسانشيز. على أن الامر قد اقتصر فقط على مجرد التقلب والمبالغة فقط من قيمة هذه الاشكالية الجديدة (نعود فنذكر بان «اللعب بالكلاسكيين «قد صدرت عام ١٩٦٣ مع مطلع ظهور مجلة «تل كل»ا*، آنذاك لم تكن الشكلية الجديدة فى الواقع قد خرجت من معامل التنظير). ان ابداع« كورتاسر»، بما فى ذلك أفضل رواياته، لايمكن ادراجه بأى صوره من الصور ضمن الطليعية الجديدة. لقد كانت هناك محاولات فى هذا الاتجاه من جانب «أمير رودريجيز مونيجال» الذى كتب يقول: «ان رواية «اللعب بالكلاسيكيين» تكمن بأكملها فى أساسها الابداعى اللغوى. ان البطل الحقيقى للرواية ليس« اوليفيير»ا- وانما اللغة. ونضيف موضحين ان الحديث يدور حول الغة التى اخترعت بالكامل داخل المعمل الادبى. انها «الكتابة» بكل معنى هذه الكلمة كما استخدمها« بارت». (١٩) ان الاخذ بهذا الرأى هو ضرب من المستحيل، ان شخصيات «كورتاسر»، «واوليفيير»ا على وجه الخصوص، مرسومة بدقة متناهية ولها جميعا طابعها المميز وتركيبها السلوكى احاسيسها وعلاقتها المحددة بالعالم مما يضفى عليها أولا وقبل كل شيئ صفات «الشخصية» ولايجعلها مجرد «ذوات لغوية» . ان مركز الرواية تشغله الصراعات الاخلاقية بين الناس، ومصادمات هؤلاء الناس بالواقع وببعضهم البعض لا المغامرات الكلامية. ان الابطال يفكرون كثيرا ويتحدثون اكثر عن اللغة ولكن هذا الحديث يظهر دائما بين سطور الواقع الاجتماعى وفى العلاقة بين المشكلات الفلسفية العامة وبين نظام الكون..

على أية حال فان «كورتاسر» ينتمى نقديا لخبرته الشخصية، هاهو يتحدث عن عمله فى رواية «**كتاب مانويل**» بقوله: «... عندما بدأت، فكرت : كيف يمكن أن اجعل من اللغة عملا ابداعيا وخاضعا للارادة. وانا اعتبر، الان ايضا، ان البحث فى هذا الاتجاه هو جزء من الثورة النظرية والعملية، هذا البحث المهدد من جميع النواحى بالركود والتحول الى عظام رميم. لم أشأ أن ارفض التجديد الملح فى الكتابة وبالتالى فى القراءة ولكنى على الفور بدأت فى اعادة النظر فى كونى اذا ما أردت عمل كتاب عن عصرنا وعن «هنا» حيث نعيش، أى عما يحيط بنا بصورة مباشرة فان

* تل كل/ te/que: جماعة نقدية لها مجلة تحمل نفسالاسم اسسها فيليب سولير فى فرنسا عام ١٩٦١ وهى تسعى لربط المنهج الماركسى بالمنهج الشكلى. المترجم

من العبث ان ادخل كل شئ فى اطار خطة تجريبية للكتابة، ان هذه الوسائل لاتؤدى الا إلى تصعيب الصلة العميقة مع القراء. ان صياغة قوانين جديدة codeللتعبير (ليضع البنيويون هنا المصطلح الدقيق من قاموسهم) يتطلب من القارئ وقتا طويلا مما يدمر الحيوية الدافقة للعمل وهى الامر الوحيد الذى يعطى وجوده مبررا. وقد ادركت، وهذا واحد فقط من اسرار عالم الاتصالات، أننى سوف استطيع من خلال كتاب اكتبه«افقيا» ان انقل كل حركات الافكار «الطولية»، كل القضايا الملحة». (٢٠)

لنقارن اعتراف «كورتاسر» بما قاله كاتب يكتب ايضا بالاسبانية انضم فى الاعوام الاخيرة للحركة «الطليعية الجديدة». يقول خوان «جويتيسولو»: **«نقول بمنتهى الوضوح: لاتوجد فى العالم الرأسمالى المعاصر أية موضوعات محظورة أو شجاعة، اللغة واللغة فقط هى التى يمكنها أن تكون عملا تخريبيا »**(٢١).ان الفارق فى الاستراتيجية الفنية واضح كل الوضوح.

لم يعد امرا مدهشا اذن ان «خوان جويتيسولو»، الذى نقتبس منه هنا كواحد من دعاة الطليعية الجديدة فى الادب الناطق بالآسبانية يعى جيدا تباينه المبدئى مع كتاب الرواية فى امريكا اللاتينية، يقول خوان:«...باستطاعتنا ان نعتبر (وهذه مجرد فرضية) ان النجاح المدوى والمفاجئ فى السنوات الاخيرة للرواية الناطقة بالاسبانية وبصورة رئيسية فى امريكا اللاتينية يشبه اغنية البجعة*، ان مغزاها وحيويتها لن يستمرا طويلا.. وهى ،بشكلها الخارجى الحالى، تماما كالالعاب النارية المبهرة التى من شأنها ان تخفى عن عيوننا الواقع القاسى لغروب نوع ادبى محدد امام وجه المفهوم الجديد لحقيقة ادبية تقدم للقارئ اكثر الاختيارات حرية لانتقاء نوع القراءة على مستويات مختلفة داخل مكانية النص» (٢٢) بالطبع فان «خوان جويتيسولو» يضع نفسه فى مصاف حزب المستقبل ولكن مايهمنا فى الحالة الراهنة ليس هو تنبوءه وانما مايطرحه، فهو يفصل، حسب فهمه، الرواية الامريكية اللاتينية عن كونها تجديدا ابداعيا فى الفن وهو يعترف بوجوده رابطة وثيقة بين الرواية الامريكية اللاتينية وتقاليد الماضى، التقاليد الكلاسيكية وفنون الرواية الواقعية، وهو فى هذا محق تماما.

يرى بعض فنانى امريكا اللاتينية ضرورة طرح هذه الرابطة على السطح والاشارة اليها صراحة بواسطة عبارات مقتبسة أو بغيرها من الاستشهادات، وفى بعض الحالات تتكشف هذه الرابطة عن طريق التداعيات الخفية او المصائر المتوازية لابطالهم مع ابطال الروايات الكلاسيكية.

ان رواية «كورتاسر» «المكاسب» تعرض بالمناسبة» النوع الاول فالرواية مقدمة بعبارة مقتبسه من الفصل الاول، الجزء الرابع من رواية فيودور«دستايفسكى» «الابلة»:
.... ماالذى يجب ان يفعله الروائى اذا ما أراد أن يقدم لقرائه اشخاصا

---

* اغنية البجعة: تعبير يعنى اخر وفى الاغلب اعظم عمل للفنان قبل موته ويرجع اصل التعبير للاعتقاد الشعبى بان البجعة تغنى اغنية وحيدة فى حياتها قبل الموت. المترجم

«عادين» تماما، فى سبيل أن يثير اهتمامهم بهم ولو بقدر يسير؟ أن حذفهم من القصة تماما امر مستحيل. لان هؤلاء الناس العادين هم فى كل لحظة وفى اكثر الاحوال النسيج الذى لاغنى عنه، والذى عليه تتسلسل وقائع الحياة واحداث الايام فاذا حذفناهم فاننا نجرد الرواية من صفة الصدق ونحرمها من ميزة الانطباق على الحقيقة».

يقتطع «كورتاسر» هذا هطا الاقتباس كما لو كان يدعو القارئ قبل أن يشرع فى قراءة روايته أن يتأمل هذه القضية التى طرحها «دستايفسكى» وأن يأخذ فى الاستعداد لمشاهدة تجربة أخرى لرسم واقع «انسان عادى» يثير «الاهتمام» أي وجهة نظر جديدة تجاه ماهو «عادى». فاذا ماوصلنا قراءة فكرة ديستايفكسى فستتضح لنا خطة الموضوع الذى وضعه الكاتب الارجنتينى، كتب «دستايفسكى»: «..**حيث يحدث مثلا ان تكون الصفة الاساسية لبعض الاشخاص العادين هى انهم عاديون على نحو ثابت دائم مستمر، أو انهم رغم جميع جهودهم الجبارة التى يبذلونها للخروج من العادية والعامية ماينفكون يرجعون إلى العادية والعامية رجوعا لابرء منه، فان هؤلاء الاشخاص العادين يكتسبون بذلك صفة النموذج ويصبح لهم ماللنموذج من قيمة».**

ولهذا السبب ربما قسم مؤلف «المكاسب» ركاب السفينة «مالكولم» الى فريقين اكتسي احدهم إلى الابد صفة العادية والابتذال، أما الآخرون فبالرغم من انهم يبذلون «جهودا جبارة» فانهم ايضا لايملكون اية وسيلة من الوسائل للوصول إلى الاستقلالية والاصالة، ويصبحون فى اخر الامر كائنات بورجوازية تافهة. هنا تتجلى امامنا المقارنة الدائمة «لمالكولم» ولوحة بيكاسو «عازف الجيتار» الذى اختفت ملامحة، والمقارنة بين المشتركين فى الرحلة البحرية مع الناس الخشبيين الذين ورد ذكرهم فى اسطورة «هنودماى» الذين فقدوا ارواحهم وعقولهم واطاحت الالهة بهم من على وجه الارض. وبعد «دستايفكسى» يختار «كورتاسر»، بغرض البحث الفنى، حادثة التمرد وهى الحادثة التى

تبذل فيها «جهود جبارة» معتقدين أن هذا العمل هو موقف استثنائى يكتسبون من خلاله صفة «النموذج».

هناك ايضا رابطة خفية أكثر عمقا وخفاء بين **«اللعب بالكلاسيكيين»**« لكورتاسر» و**«مذكرات من العالم السفلى»** لدستايفسكى كما أشار الناقد السوفيتى زيمسكوف، فى التوازى الجلى بين مصائر ابطال «البيت الاخضر» **«لفاروجاس ليوسا»** و**«البعث» لتولستوى»**، ولم يكتف الباحث بعرض التشابه فقط وانما أيضا الاختلاف فى التفسير الاخلاقى لمواقف الشخصيات وفى تحديد درجة مسؤوليتهم. (٢٣)

على اننا يجب ألا نفترض ان علاقات روائيى امريكا اللاتينية بالواقعية الكلاسيكية تتكشف فقط من خلال المفهوم الضيق «للموضوع» الفكرة، الاشكالية الاخلاقية أو فى الافكار الفلسفية المباشرة للكاتب او الابطال. ان تأثير الواقعية الكلاسيكية يتخلل كل المجال الفنى. لاتوجد هنا أية تناقضات مع ماذكرناه من قبل فى بداية هذا المقال حول الاصالة غير العادية فى التجديد الشكلى للرواية الامريكية اللاتينية. **لاتوجد هناك داخل الوعى الابداعى لكتاب امريكا اللاتينية حدود او حواجز بين اتباع التقاليد أو التجريب، وربما يكون هذا اكثر شئ يفصلهم عن الطليعية الادبية التى تعتبر هذين المبدأين الابداعيين على طرفى نقيض.** يؤمن كتاب امريكا اللاتينية الذين يقومون باعداد اشكال قصصية جديدة انهم بذلك يواصلون العديد من التجارب الشكلية التى بدأها الكلاسيكيون الواقعيون. وهناك فى هذا الصدد أمر بالغ الدلالة وهو كتاب «ماريو فارجاس ليوسا عن **«مدام بوفارى» لفلوبير»**(٢٥) لم يكن هذا الكتاب المفاجأة مجرد كتاب و انما هو شرح مستفيض يبث فيه «ليوسا» حبه للشخصية وللرواية ثم للمؤلف، هذا الحب الذى أكدته خمسة عشر عاما من القراءة الرؤية والدراسة الادبية التاريخية العميقة. ان ابرز مافى هذا الكتاب هو هذه الومضة الجديدة التى تلمع عندما يعرض «فارجاس ليوسا» للشخصيات والتفاصيل فى رواية فلوبير، ان مايومض حقا هو ربط واحدة من ذروات الواقعية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر بالرواية الجديدة فى امريكا اللاتينية. يتحدث« ليوسا» عن اللوحة العامة للعالم عند فلوبير، وهى ليست على الاصلاق لوحة يومية مملة خالية من التعبير او الاحداث انها صورة عالم رهيب ملئ بالدم والعنف وسواء أكان مسرح الاحداث هو روان أو يونفيل الراقيتين فان احراش امريكا اللاتينية تتراءى امام اعين «فارجاس ليوسا»... «إن الاعمال الفنية التى لاتتحدث اطلاقا عن العنف لاتبدو لى واقعية. .ان رواية «مدام بوفارى» مشبعة بالعنف الذى يظهر على مستويات عدة: على المستوى البدنى فى الألم والدم (الجراحة- الغنغرينا- بترساق هيبوليت- وفاة ايمامسمومة)، وعلى المستوى النفسى: جشع التاجرة ليرا، انانية وجبن رودلوف وليون، واخيرا على المستوى الاجتماعى: الاستغلال والاشغال الشاقة التى تؤدى بالانسان الى وضع حيوان فى قطيع (العجوز ليرا...»(٢٥) يواصل« ليوسا» مد خطوط رواية فلوبير الى المستقبل فهو يربط هوس التملك لدى ايما فى

نهاية حياتها بالحمى الاستهلاكية فى المجتمع الغربى المعاصر وهو يكشف من خلال مشتروات ايما بوفارى عن الظاهرة الخيالية للعالم الحديث وهى تحول الاشياء من ادوات وخدمات إلى شخص مسيطر ومدمر وهويرى فى ايما ذاتها مشروعا لبطل نموذجى لواقعنا المعاصر، بطلا متمردا دون خطة أو امل فى النجاح.

يفصل «فارجاس ليوسا» العناصر الفنية العديدة فى رائعة «فلوبير» ويبين ارتباطها الوثيق بالتجارب الجديدة فى مجال التقنية القصصية وفى مقدمتها تجارب كتاب امريكا اللاتينية: «الأشياء البشرية والبشر المشيئون»، «ازدواجية العالم»، «المستويات الزمانية»، «تغيير الراوى» تلك هى مشكلات اسلوب فلوبير التى يدرسها الكتاب. عن «المستويات الزمانية» فى روايات« فارجاس ليوسا» فقد تحدثنا آنفا بالقدر الكافى. لنتوقف عند النقطة الرابعة وهى ذات علاقة مباشرة بالتقنية الروائية لدى كاتب بيرو الكبير.

يفسر «فارجاس ليوسا» استخدام فلوبير للجمل المشددة cursive كعلامة خطية على «تغيير الرواى والتحول المفاجئ فى وجهة النظر «فهناك جملة واحدة فى «مدام بوفارى» يمكن «ان تطرح الحقيقة من منظورين فى آن واحد، احداها لمراقب محايد والاخرى لاحد المشتركين فى الاحداث»(٢٦) ان فكرة تغيير الراوى طبقت من قبل على يد «البير تيبودى» كما لاقت تطويرا على نطاق تاريخى اوسع على يد «**ميخائيل باختين***» ان «فارجاس ليوسا» يكشف على لسان الراوى الكلمة المحايدة أما الجملة المشددة، فى رأية، فانها تؤكد على مايعنية هذا الخليط: «ادرك لغة مابلغة أخرى «حسب تعريف «باختين»». ينسب «ليوسا» الى كاتبه المفضل «فلوبير» «**الثورة الفنية، القضاء على الحد الفاصل بين الراوى- الكاتب والراوى- الشخصية اللذين لم يمتزجا ابدا حتى الان داخل جملة واحدة.»(٢٧)**

من المعروف ان ميخائيل باختين تتبع «المونولوج الداخلى للكلمة فى الرواية على امتداد تاريخها و«مدام بوفارى»، دون جدل، هى واحدة من المعالم الرئيسية التى اضفت الشرعية على استخدام هذا الحق وبالطبع على موهبة كاتبها.

ان التغير المفاجئ للرواة داخل مقطع واحد واحيانا داخل عبارة واحدة هو المبدأ الذى انتجهه «فارجاس ليوسا» فى بناء واحدة من أفضل رواياته وهى «**حديث فى الكاتدرائية**» ،**اعرض** فيه عن الجملة المشددة التى تشير الى لحظات التحول ولكنه وضع خيوطا أخرى فى يد القارئ المراقب مثل النداء وصيغ التصغير والتراكيب النحوية إلى آخره ، كما يفاجؤنا النص اكثر من مرة دون سابق انذار بوجود حوارين تقودهما نفس الشخصية (السائق الزنجى «امبروزيو») مع اثنين اخرين: صاحب المصنع سافا لا وابنه، تفصل بين هذه الاحاديث عدة اعوام، يأخذ «امبروزيو» اثناء حديثه مع سافالا الأبن فى تذكر حديثة القديم مع الأب الذى توفى، المهم

---

* ميخائيل ميخايلوفيتش باختين ١٨٩٥-١٩٧٥): ناقد ادبى وفنى سوفيتى ،له اعمال هامة فى نظرية الرواية، الملحمة والشكل والمضمون الفنى واللغة . أهم اعمالة «مشكلات الابداع الفنى عند دستايفسكى «الطبعة الثالثة، ١٩٧٢ ،«ابداع فرانسوا رابليه»١٩١٥. المترجم

لدى الكاتب ان يبدو هذان الحديثان كما لو كانا متطابقين ولكن دون اندماج كلي بينهما بأي حال من الاحوال لاختلاف الافاق الموضوعية بينهما تماما. في حديثه مع الاب، يعترف «امبروزيو» لسيده عن الحقائق القبيحة في ماضية: العمل في البوليس السري، الاشتراك في اعمال الابتزاز ضد اصحاب بيوت الدعارة الى آخره، وهي الأعمال التي يحاول «امبروزيو» ان يخفيها الان وهو يتحدث مع سيده الجديد. الا ان سافالا الأبن يستشعر التحفظ في حديث «امبروزيو» ويخمن الاسرار المخجلة بل الاجرامية ويعمل على استخلاصها. ولكن امبروزيو يخفي في كلا الحديثين أهم اسراره وهو الجريمة التي ارتكبها، ان تغير الرواة في هذه المقاطع من الرواية يتم على نحو غير عادي، فالرواة ليسوا اناسا مختلفين بل هم جميعا شخص واحد ولكنهم يتغيرون بتغيرها في لحظات وفي مواقف مختلفة. ان اسلوب المخاطبة الذي يتبعه «امبروزيو» هو فقط الذي يميز بين الحديثين، ففي حديثه الى «سافالا» الاب يستخدم لفظ الاحترام «دون»، أما في حديثه إلى سافالا الابن فتطغى عليه عندئذ ذاكرته القديمة فيناديه «نينيو» وهو اللفظ الذي ينادي به الخدم اطفال سادتهم.

في رواية« فارجاس ليوسا » «حديث في الكاتدرائية» بهدف الكاتب كما ورد على لسانه، الى عرض كيف يقود القمع السياسي إلى «نشر الدناءة والخسة في مختلف المستويات الاجتماعية»(٢٨). ان المقاطع التي تظهر فيها الاحاديث «المشتركة» بتوترها المضاعف الذي يظهر في الاسرار القذرة التي تربط السائق الزنجي البائس امبروزيو الذي أفسدته السلطة القمعية ثم اغتالته كما حدث مع الرأسمالي العنيد« سافالا » الذي كان هو نفسه يعضد هذه السلطة ويخشاها في نفس الوقت، ان كل هذه المقاطع تشكل الهيكل البنائي للرواية.

أن الفوضى الظاهرية والطفرات والتحولات الحادة داخل النص تحددها كلها فكرة الكتاب: فبفضلها جميعا يطغى على القارئ الاحساس بوجود شبكة ضخمة من الحقارات التي ينغمس فيها رجال البنوك والعاهرات والوزراء والجلادون المأجورون.

لنعد مرة اخرى لكتاب «فارجاس ليوسا» عن فلوبير. ان «ليوسا» يشير الى ان هناك قرنا بأكملة من الزمان يتجادل فيه مفهومان من مفاهيم فلوبير: **الطبيعي والشكلي** ان الكاتب البيروني «فارجاس ليوسا» يعرض تماما عن هذين النقيضين، انه يأخذ في القراءة الشكلية لفلوبير حتى عصرنا الراهن ويقارن بينها وبين الجفاف الذي اصاب روايات «سوليرز» وحولها الى مجرد«حفيف للكلمات» يرى «ليوسا» **«ان الاستخفاف المتزايد بالشخصية لن ينتهي بالضرورة بموت الرواية كما يخشى بعض المتشائمين وانما، في اغلب الظن، سيتخذ الامر مسارا عسكيا ناحية بعث البطل الروائي ولكن على اسس اخرى مختلفة.**

من السهل ان نرى في طيات هذا التأكيد ايمان الكاتب برسالة الرواية الامريكية اللاتينية التي تخلق لنفسها اساسا اصيلا لبعث الرواية الواقعية الكبيرة وللحفاظ على قدرة الادب على استيعاب العالم بأكملة واحتوائه فنيا.

المراجع

(١) الرواية الامريكية اللاتينية الجديدة ف. كوتيشيكوفا ، ل. أوسبوفات بالروسية، دار نشر «الكاتب السوفيتى»، موسكو ١٩٧٦.

٢- R.Cano Gaviria,EL Buitre y el ave fenix. conversaciones con Mario vargas Liosa, Bogota,1972.

٣- J.Ortega, La contemplacion y La fiesta, caraces, 1969

٤- F.Ainsa, La espiral abierta de la novela latioamericana, "Novelistas hispanoamericanos de hoy", Madrid, 1976.

٥- "Primer encuentro de narradores peruanos", In tervencion de M.Vargas Liosa, Lima,1969.

٦- G.Garcia Marquez, M.Vargas Liosa, La novela en America Latina, Lima.

٧- M. Vargas Liosa La novela,Lima.1968.

٨- M.Baquero goyanes, Las estructures de La novela contempor dnea, Barcelona,1970

٩- ن.أ. ديمتريفا. بيكاسو. دار النشر «العلم» بالروسية. موسكو ١٩٧١.

١٠- ى. ميليتينسكى. بويطقيا الأسطورة ، دار النشر» العلم «بالروسية.» موسكو ١٩٧٦.

١١- "20 nuevos narradores argentinos",caracas,1970,prologo de N.Sanchez.

١٢- E. Rodriguez Monegal, Tradicion y renovacion, "America Latina en su literatura"'UNESCO,1972.

١٣- J. Rufinelli, Tendencias formalistas en la narrativa hispsnoamericana,"Boletin de la asociacion europea de los profesores del espanol"1978

١٤- †E. Rodriguez Monegal, Narradores de esta Amerrica, ser.2, Buenos-Aires,1974.

١٥- J.Cortazar, correccion de pruebas, "convergencias, divergencias, incidencias", Barcelona,1973.

١٦- J. Goytisolo, Disidencias, Barcelona,1977.

١٧- ف. زيمسكوف. افاق المستقبل، مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية العدد ٤. ١٩٧٩.

١٨- M.Vargas Liosa, La orgia perpetua (Flaubert y "Madame",1975.

التداخل الثقافى
فى ثلاثية نجيب محفوظ

مؤتمر الأدب العربى المعاصر مترجما إلى الفرنسية/ المركز الثقافى الفرنسى اكتوبر ١٩٩٠

د. هدى وصفى

هذه القراءة طرحت نفسها عند ظهور الجزء الثالث من الثلاثية مترجما إلى الفرنسية تحت عنوان «حديقة الماضى» (السكرية) وقد ارتبطت أيضا بمقابلة تمت مع نجيب محفوظ ولذا فهى تحمل طابع التساؤل وتقترب من التحقيق (وهى تعليق على ترجمة أكثر منها قراءة نقدية لنص، ذلك أن ما كتبه النقاد عن الثلاثية قد تناولها من جوانب عدة ولسنا بصدد قراءة نقدية للنص المحفوظى)

وعند قراءة الثلاثية يتضح لنا اندماجها فى النص الغربى من حيث آليات السرد والتأليف والدرامية وربط التاريخ العام بالتاريخ الخاص مما هو مألوف للقارئ الغربى، وكان التساؤل: أين أصالة الثلاثية بالنسبة للتقاليد الغربية الحديثة؟ وأى قراءات علمت كاتبنا الكتابة؟ وكيف يتم التطعيم خاصة عندما يقال إن الأدب العربى يجهل الرواية- الشكل المنتمى إلى الغرب حتى وإن كان المضمون شرقيا- وكيف تتم عمليات التكييف؟ وخاصة فيما يتعلق بمسألة الانتماء إلى العالم الإسلامى أو محاولة استعراض عالم «الخرافة» المتجاوزة للعقلنة؟ وهل هناك ضياع للخصوصية عند استخدام القالب الغربى؟

ثم إن الرواية عالم لاتسبق فيه الإجابة التساؤل: هى سعى وليس عالما دلاليا معطى سلفا (لوكاتش). أما فى عالم الدين الإسلامى، فالسؤال متطابق مع الإجابة فهناك تطابق بين العالم الدنيوى والعالم الدينى. وإذن أين مكان الرواية فى هذا العالم المشكل من الأزل؟

كل هذه التساؤلات وغيرها طرحت نفسها وقد حاولنا هنا الإجابة على بعضها دون أن ندعى أننا توصلنا إلى نتائج بعينها. أردنا فقط إثارة تساؤلات أكثر من صياغة نص متماسك.

وكما أسلفنا فقد أصبحت الثلاثية متاحة الآن للقارئ الفرنسى بعد صدور ترجمة الجزء الثالث. وهذه الثلاثية تؤرخ لحياة السيد أحمد

عبد الجواد ممثل الطبقة الوسطى فى قاهرة بين الحربين. وقد لجأ الكاتب إلى دمج التاريخ (الكفاح من أجل الاستقلال) مع الحكاية العاطفية، بالإضافة إلى استخدام آليات الدراما (الحب، الطموح، الوطنية ، الخ...) وتقنيات السرد: تيار الوعى، الحوار. الخ...

كل هذه وسائل معروفة ومألوفة لدى القارئ الغربى. ولكن إن أخذنا على سبيل المثال، المونولوج الداخلى الذى كان محفوظ أول من استخدمه فى النثر العربى (منذ روايته «زقاق المدق» دون إعلان أوضجيج ومن خلال عمله الدؤوب كحرفى لايهتم بالدعاية ولكن يهتم أكثر باستخدام الوسائل المتاحة والتى وصلت إلى ورشته الفنية من خلال تراث عالمى للتقاليد الروائية، نقول إن هذا التحديث لايختاره محفوظ إلا إذا وجدت الحاجة اليه، فهو يختار أدواته حسب موضوعه، دون البحث عن الجديد بأى شكل، ولكنه على علم بالموجود وبماسبقة (وقد اشار إلى ذلك فى لقائه مع الكاتب الفرنسى كلود سيمون claude simon فى القاهرة حيث اعترف أن مسائل «الأدبية» الخالصة تعتبر ترفا لايستطيع الإقدام عليه بعدا). ولكنه فى الواقع، قرأ كلاسيكيات: جويس، وفوكنر، قد أشار فى لقائنا معه إلى نص كتبته فرجينيا وولف عن «المونولوج الداخلى» وكيف أنها اعتبرته متجاوزا...قرأ هؤلاء بوعى حتى أنه استطاعألا ينزلق فى محاكاة لاتخدم أهدافه فكل مايشغله هو «عدة الشغل» كما يقول أى السرد.

ويظل إلحاح السؤال: أليس أمرا ملفتا ذلك التوافق بين قارئ غربى ورواية «شرقية»؟ ألا يجب أن يكون القارئ أكثر إحساسا بالاختلاف؟ أو بتعبير آخر: إن كانت الرواية وهى إختراع غريب عن عبقرية الأدب العربى- شديدة الصلة «بالوعى الشقّى» وبعالم مفتوح إلى مالا نهاية، أليس هناك تناقض فى جعلها تتعامل مع مادة مغايرة؟ الا يكون ذلك من شأنه تسوية «الشرق» (تسطيحه) أو خيانته بإعطائه وسيلة توصيل تتمثل فى شكل لا ينفصم عن رؤية للإنسان وللتاريخ خاصة بالغرب؟ أيتم ذلك على حساب إغفال لنوعية من المعاش المصرى أو لطريقة خاصة لتفهم الأشياء والكائنات (الجن مثلا) او لنوعية من الشعر أو من الخيال أو من المنطق إلخ، تجعل كل هذه الوسائل تتحول إلى زوائد فولكلورية مثلها مثل الحرف التى تذوب فى خضم انتشار الصناعة كما تختفى تلك الوسائل فى ظل انتشار «اللغة الراقية»؟ وكيف يتوافق الفضاء الإسلامى مع رؤية جوهرها علمانى ومع زمن للرواية يعرفه لوكاتش على أنه «زمن لاتعطى فيه الكلية الخارجية للحياة بشكل مباشر، زمن جعل من معنى الحياة اشكالية»؟

ولكن هذه التساؤلات لاتجعلنا ننظر إلى الثلاثية على أنها رواية غربية مرتدية زيا شرقيا.

ذلك- وحسب مارصدنا فى لقائنا- أن محفوظ يعلم أن اللغة فى القاموس وأن الموضوع نأخذه من الواقع، وأن التقنيات ملك للجميع وأن نفس النكتة عندما تعاد للمرة الثانية ليس لها نفس الوقع وهو يقول : «لدى صوتى، وهو صوت له إيقاعات يمكن التعرف عليها ولكنها لاتشبه غيرها. وإذا جاز لنا أن نقول إن الشكل أو الجنس قد تم استيراده هذا لايمنع أن لدينا أيضاً حكاياتنا»: ويضيف: «إن الأهرامات ملك للجميع وفى النصوص الفرعونية القديمة كانت هناك حواديت عن الحب

والكراهية وسيكولوجية قريبة الشبه من التى تراها اليوم».

ولكننا نستشف أن هناك تحفظا ما فى موقف محفوظ: ذلك أن النص الدينى شىء وعمله الإبداعى شىء آخر، ونسوق مثالاً على ذلك من رواية «بين القصرين»، وفى مشهد من أقوى مشاهد النص عندما يلتقى ياسين، بعد أحى عشر عاماً، بأمه التى يدين سلوكها منذ طلاقها، فإن النص يضعنا أمام عالمين متصارعين. عالم «الحرية الشخصية» وعالم التقاليد ويجعلنا نعى هذا التدمير العاطفى: فالمرأة تنشد الفهم والتعايش مع «ضعافاتها» بينما ابنها لايقدم لها سوى صورة مثالية يتوقعها منها، لكى يخلد الى الإطمئنان فإن له تصور الخاص عن صلة الرحم: «ليكن! ليس من العار الزواج بعد الطلاق ولكن أن تكون هذه المرأة هى أمى هذا موضوع آخر، قطعاً موضوع آخر».

إن هذه الأزمة- التمزق، الأزمة- التناقض (ذلك أن ياسين مثال للانحراف) تمثل الانفصام الذى يتخلل المجتمع بأسره يدمغ سمات عالم الرواية ذاتها وهى تشير أيضاً إلى الضغوط والخلط والحقائق المأخوذة من عدة مصادر، هى التى تشكل النسيج الروائى. .

إن الإنسان كما يتبدى فى الثلاثية وكما تجسده الشخصية الرئيسية هو انسان منفصم، يحيا حياة تتقاسمها الجوانب العديدة: حياة العائلة حياة المتعة، وهو يمدّ الجسور بين نمطين من النساء: الزوجة- الأم، حارسة الشعلة، الباقية فى المنزل (إن خروج أمينة لزيارة الحسين كان له النتائج التى نعلمها). والمرأة العشيقة، باب الجنة والتى بدونها تصبح الحياة مستحيلة. ويصور النص المحفوظى العوالم المختلفة- البيت والشارع والمغامرة، والملحمة والمأساة الفردية، ولكن كل هذه العوالم التى تبدو منغلقة على نفسها، متجاهلة بعضها البعض، لاتتوضح سوى من خلال علاقاتها المفترضة، ففن محفوظ فن الأقنعة والجسور، وكما يقول فهمى: «ان الكذب فى هذا البيت ليس رذيلة تحط من شأن صاحبها، فلم يكن بوسع أحد أن ينعم بالسلام فى ظل الأب دون حماية الكذب».

إن النفاق ليس رذيلة بقدر ما هو وسيلة عيش، وإن كانت الممارسة المحفوظية تبرز الرغبة فى المكاشفة والكفاح من أجل الانعتاق من القهر، فانها تحافظ على شكل آخر من «النفاق»، الذى هو نوع من الحل الوسط: فهو شكل من الازدواجية الإنسانية، من المراعاة- التى عندما تسقط- تفضح حقيقة كانت تخفيها. ويتبلور هذا فى موقف ياسين عندما يكتشف الحياة المزدوجة لأبيه وعندما يتبدى الوجه الآخر لهذا الرجل، فإن الكشف يصبح مروعاً وسعادة ياسين لاحد لها، فقد وجد اخيراً شبيهاً فى شخص والده: ذلك النموذج التقليدى الذى طالما ارقه لانه كان على نقيضه وهو يشعر تجاه هذا الأب باعجاب وحب جديدين لاصلة لهما بما كان يشعر به من قبل. أصبح الرجل قريباً، أصبح جزءاً من روحه وقلبه- أب وابن، روح واحدة-: «انى اكتشفك اليوم يا أبى، فأنت تولد فىّ اليوم...»

هل تلتقى هذه الكلمات مع ما كان يدعيه رينان renan: :«إننا لانرى ابداً قاع الفكر الشرقى، ذلك أن القاع فى أغلب الأحيان ليس له وجود بالنسبة له». وان كان هذا الاتهام الأسطورى بالنفاق صحيحاً، فإن هذا الشكل من النفاق يضفى على الصدق الشرقى أضواء

مبهرة تجعله متفرداً ويالها من منحة بالنسبة للروائى!

ولكن واقع الحال، أن محفوظ قبل أن يكون لسان حال أو معلما، فإنه يطمح لأن يكون شاهداً (شاهداً على الأخلاق»: فهو يصف المجتمع الذى يعرفه جيداً، متاهاته، وتصوراته التى يحيا ويتعذب بها الناس والتى لاتكون فى أوجها.. إلا عندما تنهار لبعض الوقت لكى تفسح المجال أمام عالم آخر ممكن. إن فنّ محفوظ يهتم بالقاء الضوء على صدق خاص وسط المراوغات المعاشة. إدانة؟ لانظن ولكنه المطروح أمام ألعاب المراوعة فى عالم مقنع، واقعية لا غير.

أضف إلى هذه الواقعية، وظيفة الطرب فى نص الثلاثية (وإن كان لنا بعض التحفظات على مقدرة النص المترجم فى نقل دلالة هذا الطرب ربما بسبب عدم معرفة المترجم بالحان سيد درويش) فإننا نجدها تصبغ النص بسمة اساسية من سمات الثقافة الأصلية..

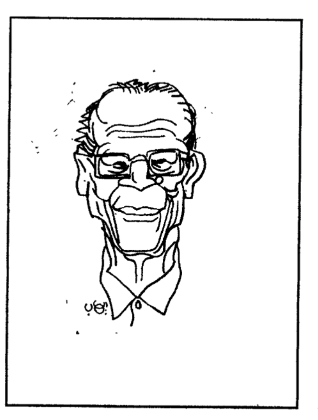
إن عالم محفوظ لايود أن يضع العالم العربى فى إطار الرواية البرجوازية بتجديد ثوبها - كما كان نابليون يريد قولبة مصر فى ثياب فرنسية - لكن يود تفكيك - مثله مثل كل عالم روائى - الكليشيهات المعتادة وأن يوضح عملها وأن يجعلها تعبر عن عالمية إنسانية. إن الراونى لايكتفى بأن يكون عالم تشريح (ذلك أن الالتزام والنضال لهما نصيب. ومثال ذلك عندما تواجهنا إحدى الشخصيات وهى تتعرض بالنقد لما كتبه رياض قلدس بقولها: «هى قصص واقعية - وصفية تحليلية ليس إلا ولاتحمل رسالة») ولكن عندما يتكلم عن كمال فى الجزء الثانى نجده يحلم بكتاب نثر له نفس شكل القرآن.. كتاب من شأنه أن يغير العالم). وعندما نطرح هذه الرؤية على النص المحفوظى نجدها لاتتجاوز القول. ذلك أن محفوظ يكتب أدب نضال على شكل رصد للواقع عله يكون علامة على التغيير البطىء للواقع من خلال رصد السلوك الإنسانى، لكنه ليس مناضلا يسعى إلى حلول طوباوية وهو لم يعترض حتى الآن على مصادرة «أولاد حارتنا».

-triloQgirE: trad. PHILIPE VIGREUX

-IMPASSE DES DEUX PALAIS,- J,- C.LATTES, PARIS, COLL LETTES ARABES., 1985 527P.

-LE PALAIS DU DESIR, 1987,468P.

-LE JARDIN DU PASSE, 1989,367P.



عرفان

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر

تنشر «أدب ونقد» هنا كلمات ثلاثا، شارك بها أصحابها فى الاحتفال بالذكرى الأولى على رحيل الناقد الكبير د. عبد المحسن طه بدر، الذى أقامته جامعة القاهرة مؤخرا. وبهذه الكلمات الثلاث تستكمل أدب ونقد تحيتها للراحل الكريم، التى كانت قد بدأتها منذ عددين

عبد المحسن طه بدر:
الابتعاد عن شطحات الوهم

محمود أمين العالم

كنت غائبا عن الوطن حين مات، ولم يكن لى شرف المشاركة فى توديعه، فضاعف موته إحساسى بالغياب عن وطنى، بل إحساسى بغياب وطنى عنى. كأنما غاب عنى بعض الوطن، لاهذا الوطن الحاضر وحده، وإنما الوطن الذى نحلم به ونجهد من أجل تحقيقه.

كان عبد المحسن تجسيدا حيا للوطن الآتى، فى هذا الوطن الذى نحس غيبته وضياعه وتخلفه، كان عبد المحسن وطنا للحق، وطنا للصدق، وطنا للمحبة والخير والفضيلة والتقدم، وطنا للإستقامة والكرامة، وطنا للحرية وطنا للعقلانية والعلم، وطنا للإبداع، كان بشارة حية متجسدة متجددة للوطن الجديد نحلم ونجهد من أجل تحقيقه.

فارسا كان.. شاكى السلاح أبدا
سلاحه غضب للحق
سلاحه صدق فى الحق
سلاحه صراحة قاطعة فارقة

سلاحه الضمير النقى الشريف فى وجه الأغواء وسلطة العسف والأستغلال. سلاحه الصرامة فى الحسم المبدئى بلا مساومة أو مواربة أو مداراة.

سلاحه عفة فى النفس وشموخ الفكر وجسارة الإرادة ومحبة الغير والتفانى فى خدمتهم بغير حساب.

لم أعرف قسوة تستبطنها رقة

ومحبة مثل قسوته.

لم أعرف غضبا تستبطنه سماحة ومودة مثل غضبه.

لم أعرف شموخا يستبطنه تواضع وبساطة مثل شموخه.

لم أعرف جهامة يستبطنها حنان ودماثه مثل جهامته.

للوطن كان، لمجتمعه وشعبه، عماله وفلاحيه وطلابه ومنتجيه ومبدعيه كان، وللثقافة العربية والإنسانية كان، للأدب والفن كان، للعلم كان، لأشرف التقاليد الجامعية كان، لأسرته كان، لأصدقائه ومحبيه ولقريته كان وسيظل دائما.

وفى وطن ابتذل فيه المشروع الوطنى باسم التبعية، وابتذلت فيه القومية باسم التمزق والفرقة والاستعانة والاحتماء بالعدو، وابتذلت فيه الثقافة باسم الاستثمار والترفية والتسلية، وابتذلت فيه القيم باسم الربح والمتاجرة والاستهلاك، وامتهنت فيه كرامة المثقف باسم حفظ النظام، وانتهكت فيه حرية الإنسان وحرية المثقف باسم قوانين الإستقرار..

وفى مثل هذا الوطن عندما يموت رجل فى قدر عبد المحسن طه بدر تصبح الخسارة فادحة خسارة للوطن، وخسارة للقيم وخسارة للثقافة والعلم وخسارة للمستقبل الذى كان يجاهد ويشارك فى استحضاره المدرس الصغير فى القرية الصغيرة يأتى إلى المدينة الكبيرة فلا يلبث أن يصبح أستاذا فيها، أستاذا لمبادئ، ولمبادئ أمته العربية كلها، وحارسا لقيم الحق والكرامة والحرية والجمال، للإنسان إينما كان.

لم تكن مصادفة ولم يكن ترفا أن يختار عبد المحسن الإنسان الإنسان الأدب مهنه له، بل رسالة ومهمة، ففى الأدب وبالأدب يتحقق التعبير عن إنسانية الإنسان، ويرتفع سلاح النقد ونقد السلاح من أجل تغيير الحياة وتنويرها وتثويرها إلى غير حد.

لقد كان الأدب عنده هو الإنسان، هو واقع الإنسان تعبيرا، كاد أن يطابق الأدب الحق بالواقع الإنسانى الحق، رغم وعيه العميق بخصوصية بلاغة الأدب وتميزها عن بلاغة الواقع. الصدق الأدبى عنده هو مدى التعبير عن صدق الواقع تعبيرا أدبيا، أدرك أن الواقع يختلف بحسب رؤية الإنسان له، وبهذا تختلف الرؤى الإبداعية والنقدية.

واختار لهذا مصطلح «الرؤية» بالتاء المربوطة لا (الرؤيا) بالألف، لأن الأول على حد تعبيره يقرب المعنى من الإدراك الواقعى، على حين أن الثانى يقربنا من الادراك الوهمى. وما كان هذا يعنى أبدا أنه يستبعد الخيال من الأدب، أو يرضى أن يجعل من مجرد وثيقة والعية اجتماعية أدبا، وإنما كان يتحدث هنا عن رؤية الواقع، لاعن أسلوب وأدوات التعبير الجمالى عن هذه الرؤية التى ماكانت تنفصل عنده عن هذه الأدوات نفسها.

لقد كان يحرص على الإبتعاد عن شطحات الوهم، حرصه على ساحة الحقيقة بشرط أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة تعبيرا أدبيا جماليا، ولكنه كان يرفض ماأخذ يتكاثف فى أفق الأدب من اغتراب عن الحقيقة والإنسان، أو هروب عن مسئوليتهما باسم تكنوقراطية شكلانية فارغة أو حداثة زائفة فى الإبداع والنقد على السواء.

لقد جعل الأساس ونقطة البداية.. النص الأدبى نفسه، وجعل همه الأكبر البحث عن الرؤية داخل النص، وعن الأدوات التعبيرية لهذه الرؤية. ولكن لأن الواقع عنده ليس الواقع الضيق المحدود بحدود النص، وإنما هو الواقع المتدفق الذى تخلق وتحقق فيه النص، لقد وضع النص فى سياقه التاريخى والاجتماعى، وراح يتابع شبكة روافده المختلفة التى تصوغ ملامح النص الظاهرة والخبيئة ، وراح مقارنا بين مختلف أوجه المشابهة فى نصوص أخرى عبر التيار المتدفق للتاريخ الإجتماعى الحى.

ولم تقف به الرحلة البحثية عند حدود الوصف الخارجى أو الداخلى أو المتابعة التاريخية المقارنة، وانما ارتفعت به رحلته إلى مستوى المحاكمة والتقييم والنقد.

وفى هذا كله كان صارما فى تحرى الدقة، بحثا عن الحقيقة فى أقل التفاصيل وأكبرها ، صارما فى امتحانها امتحانا عسيرا، مهما كلفه هذا من جهد، وكان صار مافى الحكم الأخير الذى يتوصل إليه. وماكان يجامل أحدا أو يتجنى على نص.

قد تغضب أحكامه أقرب الأصدقاء اليه، وقد تصدم من لايعرفون جديته وصدقه، لكنه كان صارما حتى على نفسه.

كان تحليله للنص تحليلا موضوعيا تاريخيا مقارنا، فضلا عن تقييمه له تقييما من زاوية الواقع الاجتماعى، وكانت الحقيقة عند عبد المحسن طه بدر سواء التاريخية أو الواقعية أو الأدبية حقيقة علائقية، متصارعة، متطورة، رغم اختلاف طبيعة كل من هذه الحقائق الثلاث، فكل ظاهرة متشابكة بغيرها، متأثرة بغيرها، مؤثرة فيها ومتجاوزة لها. كان يبصر بالتراث القديم للأدب العربى، ويتبين جذوره المتعددة، ولكنه كان يحذر من الجمود عند قيمه، وكان يدرك ينابيع الأدب الشعبى القائم ويرى ضرورة استلهامها، ولكن... دون استنساخها، وكان يتبين واقع التأثر بثقافة العصر والحضارة الغربية عامة، ويرحب به ولكن دون تقليد أو تبعية.

وكان يرى واقع التأثر بهذه الروافد جميعا ضرورة موضوعية، ولكنها ضرورة مرتبطة وملازمة ، بل مشروطة بروح النقد والإبداع والتجاوز. وكان يدرك ضرورة التأثر والتأثير بين هذه الروافد المختلفة من أدب قديم، وأدب شعبى، ثقافة غربية، فضلا عن الواقع المعيش، ولكنه كان يدرك كذلك أن العلاقة بين هذه الروافد هى علاقة صراعية. ولم يكن يرى الواقع الإجتماعى كبيئة مجردة أو كتلة مصمتة، بل كان يعى مافيه من فروق وتمايزات واختلافات وخلافات ومتناقضات إجتماعية وطبقية ومصلحية. كان يعى أنه واقع صراعى متحرك نحو أفق مفتوح على إمكانيات شتى، ولهذا فرؤية الأديب- على حد تعبيره- كلما كانت أكبر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة التاريخ، وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح- على حد قوله- أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للإنسان إنسانيته» (نجيب محفوظ ص ٢٠).

كانت الرؤية الأدبية عنده إذن معرفة بالواقع، وتبشيرا بتجديده وتجاوزه فى آن واحد. وكان يحرص فضلا عن هذا على إبراز

الدلالة الوطنية والدلالة القومية والدلالة الإنسانية العامة فى التعبير الأدبى، لهذا كان يدعو إلى التعبير عن الشخصية المستقلة فى الأدب عامة، وعن الشخصية المصرية والقومية خاصة، فى ارتباطها الجمالى الصادق بواقعها الموضوعى الخاص. ولهذا كذلك وجدناه فى كتابه (تطور الرواية العربية) يفسر نشأة الرواية وتطورها ببروز وتطور الشخصية القومية العربية فى مواجهة تحدياتها الداخلية والخارجية. ومع عنايته الفائقة فى تحديد الرؤية الخاصة للأديب فى تعبيره الأدبى، فانه كان يحرص دائما على محاولة الربط بين هذه الرؤية وأدوات التعبير عنها وذلك بتحليل تفصيلى دقيق لبنية أشخاص الرواية ولترتيب أحداثها، ولغتها وأساليبها المختلفة، ومدى ملائمة هذه الأدوات كلها فى التعبير عن تلك الرؤية.

وكان يدرك صعوبة اكتشاف هذه العلاقة الحميمة الغامضة بين شكل العمل الأدبى ومضمونه، أو بين العناصر المكونة لبنيته الخاصة، وكان يجتهد لاكتشاف حقيقة هذه العلاقة، أو خصوصية هذه البنية.

ولاشك أن هذا الأمر كان يقتضى امتلاك ناصية المناهج الإجرائية الجديدة التى كان يستفيد من بعض عناصرها، ويزداد اقترابا منها فى دراساته لتاريخ الرواية العربية عامة والمصرية بوجه خاص، هذه المناهج التى ألهم تلاميذه مواصلة السعى إلى امتلاكها والاجتهاد فيها.

والحق أن تأريخه لتاريخية الرواية العربية فى تطورها منذ مايقرب من منتصف القرن التاسع عشر حتى ماقبل الحرب العالمية الثانية، كان تأريخا تحليليا مقارنا، تقييميا ونقديا، لا يضيف كتابا إلى كتب سبقته، بل يقدم كتابا تأسيسيا فى تاريخ الرواية العربية، لايتحقق به الوعى الشامل لأول مرة بتاريخ الرواية العربية فحسب، بل يتم به كذلك وعى الإبداع الروائى العربى بنفسه، وعيا تاريخيا نقديا، مما أسهم بغير شك فى تطوير هذا الإبداع تطويرا داخليا.

وهكذا كان الأمر بالنسبة لكتابة عن «الروائى والأرض»، وكتابه عن «نجيب محفوظ». واذا كان منهج عبد المحسن يقوم أساسا على رؤية الروائى لواقعه وموقفه منه فاننا اذا طبقنا هذا المنهج على الرؤية النقدية لعبد المحسن لوجدناها تتجسد فى المعيار نفسه الذى اتخذه هو لتقييم جودة العمل الروائى، أى حسن التعبير عن حقائق الواقع فى تشابكها التاريخى وصراعها الإجتماعى من أجل تحرر الإنسان مما يعوق تطوره ويحقق إنسانيته.

والواقع أن هذه الرؤية لم تكن رؤية باحث جامعى فى قاعة بحث فحسب، بل كانت كذلك وأساسا رؤيته كمثقف وطنى قومى تقدمى، يشارك فى هموم وطنه وأمته بالرأى والموقف العملى كذلك، لهذا لم يقبع عبد المحسن فى قاعة البحث داخل الجامعة وحدها، بل كان فى قلب هذه الهموم خارج الجامعة كذلك منخرطا فى مختلف الجهود والنضالات الوطنية والقومية والديمقراطية والاجتماعية والثقافية.

ولهذا كان من الطبيعى أن تدخل هموم مجتمعه ووطنه وأمته معه داخل الجامعة، فى قاعة البحث، برغم أن قوى الأمن كانت قد أخذت مواقعها داخل الجامعة منذ منتصف

الخمسينيات لمنع تسرب هذه الهموم الاجتماعية من جديد داخل الجامعة بعد أن كانت قد طردت بعض المعبرين عنها.

كان عبد المحسن من طليعة هذا الرعيل الشجاع من دارسى الأدب الذى أخذ يجدد الدراسات الأدبية باضافة البعد الواقعى الاجتماعى والمناهج العلمية الإجرائية الجديدة فى مجال النقد الأدبى بوجه خاص، بعد أن كان هذا النقد الأدبى يكاد يكون مقصورا على المناهج التذوقية أو اللغوية أو الوصفية الخارجية المتعالية على الواقع الاجتماعى أو التحليلية النفسية، أو الرؤية التأريخية ولا أقول التاريخية، أو النظرة إلى البيئة نظرة متشيئة متوازنة غير صراعية. وفى مواجهة الفساد والابتذال والتعسف واهدار القيم الوطنية والقومية والثقافية الذى أخذ يسود ويستشرى فى المجتمع ويتسلل إلى الجامعة نفسها مع بداية السبعينيات، يغتال العقول والضمائر، ويغرى بمناصبه ودولاراته النفطية العديد من المثقفين وقف عبد المحسن الفقير يتصدى ويدافع عن الجامعه، عن مصر، عن كل ماحققه تاريخ شعبنا من مبادئ وقيم، وكان امتحانا حاسما لصلابته الأخلاقية وعقلانيته العلمية وانتمائه الوطنى والقومى، بل ولرؤيته التاريخية الواقعية النقدية نفسها.

وهكذا امتزجت المعرفة عنده بالموقف وامتزج العلم بالمقاومة.. وانتصر عبد المحسن، وكان ثمن انتصاره أن يفصل من الجامعة فى بداية الثمانينات هو وطائفة من الجامعيين الشرفاء الشجعان من أمثاله... ثم عاد إلى الجامعة... وعادت الجامعة اليه.. ومايزال عبد المحسن يعود اليها وتعود إليه دائما منذ لحظة انتصاره هذا الانتصار الذى مايزال حتى اليوم معركة من أجل مواصلته وتثبيته. نعم مايزال يعود عبد المحسن إلى الجامعة وتعود الجامعة إليه بالكوكبة المتنامية الممتازة الملتزمة الشجاعة من زملائه وتلاميذه ومحبيه داخل الجامعة وخارج الجامعة فى مصر وبقية أقطار وطننا العربى الذين يواصلون طريقه. يعود الينا عبد المحسن دائما مع كل لحظة تمتزج فيها المعرفة بالموقف ويمتزج فيها العلم بالمقاومة. وسوف يظل مع معنا عبد المحسن دائما مع مواصلة مسيرة المثقفين ومسيرة الثقافة العربية، الثقافة القومية العقلانية الديمقراطية من أجل وطن متحرر متقدم وأمة عربية متضامنة موحدة وتنمية عربية استقلالية حضارية شاملة فى مواجهة قوى التخلف والتمزق والتعسف والابتذال والتبعية. تحية للذكرى العطرة المتجددة لعبد المحسن طه بدر، تحية لأسرته الكريمة، سلوى وخالد ومنى وتحية للشعب المصرى العظيم الذى أنجبه وتحية لكلية الآداب ولقسم اللغة العربية فى كلية الآداب الذى تعلم وعلم فيه عبد المحسن الذى هو منارة للتجدد الثقافى فى مصر والوطن العربى كله.

عصر البنايات سابقة التجهيز

ابوالمعاطى أبو النجا

لعلها ليست مجرد مصادفة أن تجيئ ذكرى مرور عام على رحيل الصديق الإنسان والمعلم والناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر فى هذه الأيام ونحن نعيش فى ظل مأساة قومية كبيرة أخذت بخناقنا جميعا لمدة تزيد على نصف العام، انتهت ذروتها الدامية، ولازلنا نعايش الفصل الزخير الذى تتبلور فيه النتائج لتسفر عن معنى ما كان يحدث.

وقد كنا فى حياة الدكتور عبد المحسن، وأعنى هنا دائرة أصدقائه الذين ترجع علاقتهم به إلى قرابة خمس وثلاثين عاما، نلتقى معه ومن حوله فى كل الظروف، ولكن هذا اللقاء كان يأخذ صورة البحث عن ملاذ كلما انتابنا مثل هذه المحن الكبيرة، كان يقودنا إليه شعور عميق بأننا سنجد عنده رغم كثافة الظلمات قبسا من تلك الشعلة الأبدية التى تبقى رغم كل العواصف، وربما بسببها، وأشعر كأننا فى هذه اللحظات وفى هذا اللقاء نتلمس الطريق إلى المعنى الذى كانت تؤكده مواقفه فى مثل هذه المحن، هذا المعنى: هو أنه لكل محنة أياديها البيضاء، فهى تكشف لنا الكثير مما كان خافيا، وهى تقدم لنا مايمكن أن نتعلم منه، مايمكن أن يكون نقطة بداية، ومايمكن أن نضيف إليه، مالم نكن قد فقدنا الرغبة فى الرؤية أو فى التعلم والبناء والرضافة.

ولعلى لا أصدر عن مجرد العاطفة حين أقول أنه فى مثل هذا المعنى تكمن الملامح والقسمات الرئيسة فى شخصية الدكتور عبد المحسن كما عرفتها وكما تبدت لى خلال رحلة علاقتى بها!

فمنذ البدء كنت الزحظ- وربما لم اكن وحدى فى هذه الملاحظة أن عبد المحسن لم يكن يحب أن تكون هناك مسافة من أى نوع بين مايعتقده فى قراره نفسه من فكر أو اتجاه وبين

معاركة مع من هم على أسلوبة من أصحاب العقائد والأتجاهات المختلفة هى إلى تصفيته بل كانت هذه المعارك يزيد من قوته، وكان مايضنيه بحق هو معاركه مع أصحاب المسافات ولو كانوا ممن يقفون معه فى خندق واحد، وعلى أرض مشتركه!

ومن هنا أيضا بدأت المسحة الايمانية الحريصة على أن تجمع فى وئام بين مستويات ذاته تتقاطع مع مسحة القلق التى لامفر منها من خلال التعامل مع مجتمع تعود أفراده ومؤسساته على التواؤم من خلال المسافات المشروعة بل وغير المشروعة بين الظاهر والباطن بين القول والفعل بين العام والشخصى! متى بدأت تظهر على ملامح ذاته مسحة جديدة للأسى والحزن الى حوار المسحة الإيمانية ومسحة القلق؟

ربما مع التغيرات الكاسحة التى بدأت تجتاح مجتمعنا فى العقدين الأخرين، والتى كانت فى أجزاء كثيرة منها تعكس تغيرات عاتية أيضا على مستوى العالم كله!

كنا ندخل عصر البنايات السامقة سابقة التجهيز فى المعمار وفى الأفكار على حد سواء، وكان من حق الذين أمضوا السنوات الطوال فى بناء مايرونه تحفتهم المعمارية الخاصة فى دأب وصبر حجرا فوق حجرا، أن يشعروا بالعميق من الأحباط والأسى، كنا ندخل فى عصر يتحول فيه كل شيئ إلى سلطة لهاثمن وارتفت أثمان كل شيئ، ولكن أكثر الأثمان ارتفاعا فى هذا ،كان هو



مايقوله أو يفعله، وربما من هذا الميل إلى التوحد والأنسجام بين القصيدة والقول والفعل، كان ميله أيضا وحرصه على أن يوفر لمعتقداته سواء فى الفكر أو فى السياسة أو فى الحياة درجات من اليقين والوضوح والصلابة بينهما فى دأب وصبر رغبة فى استمرار هذا الأنسجام بين القصيدة والقول والفعل، ولعل هذا الميل هو مامنح شخصيته مسحة إيمانية- إذا صح التعبير- وبغض النظر عن محتوى مايعتقده فى الفكر أو فى السياسة أو فى الحياة، ولعل هذا الميل أيضا هو مامنح أفكاره ورؤاه هذا القدر من الصلابة والأستمرار فى مواجهة المحن والهزات، وإذا كان مايعتقده يقع فى داخل ذاته فإن مايقوله ويفعله، وهو امتداد لعقيدته يقع فى الدائرة المشتركة بينه وبين المجتمع بمختلف مؤسساته وأفراده، ومن هنا كان يحدث الصدام الحتمى، بينه وبين مجتمع يسمح لمؤسساته وأفراده بمسافات تكاد تكون مشروعة بين الظاهر والباطن ، بين القول والفعل، بين العام والشخصى، ولم تكن

ذلك الثمن الذى لابد أن يدفعه الباحثون عن اليقين والوضوح والصلابة والانسجام!

ولم يتردد عبد المحسن فى دفع أغلى الأثمان، والجميع هنا من أصدقائه وتلاميذة يعرفون عشرات المواقف لمقاومته العتيدة للتخويف بالفقد أو للإغراء بالحصول...! ويكفى أن أشير هنا إلى أن معايشة عبد المحسن الصادقة والزمنية لخبرة المعاناة من خلال الصمود جعلت منه رمزا للضمر فى كل جماعة عمل معها أو تحرك من خلالها، كما جعلت منه صديقا ورفيقا لكل أولئك الذين سقطوا فى الطريق بسبب من قسوة المعاناة! كان يقفا إلى جوارهم فى لحظاتهم الصعبة! وقف مع اثنين من أفراد مجموعتنا، مع عبد الجليل حسن رحمه الله حين كان يفصل من كل عمل متميز ترشحه له مواهبه الفذة ووقف مع المرحوم غالب هلسا فى محنة فى الأيام الأخيرة له بمصر فى أوائل السبعينيات، ثم وقف مع أمل دنقل فى أوقاته العصبية وفى رسالة فى من أمل، فى تلك الفترة يقول: أرجو أن تعذرنى لأننى وافقت من خلال عبد المحسن على ماسبق أن أعتذرت لك عنه، فأنا ضعيف جدا أمام عبد المحسن، ولا أقوى على أن أقول له: لا! ووقف الى حوار عبد الحيم قاسم فى مخيبته القاسية ولن استرسل فى سرير الأسماء والمواقف فهذه مجموعة رموز... رحم الله صديقنا العزيز عبد المحسن طه بدر، واعاننا على أن نتعلم منه مايعيننا على مواصلة السير فى الطريق الذى غاب عنه على الرغم من هذا الغياب

شعر

موعدك الآن

فاروق شوشة

(فى وداع الدكتور عبد المحسن طه بدر)

زمانك موصول، وعطرك دائم
 وورد على ساحاته نتزاحم
نجئ إلى شطيك: ضاءت منارة
ودلت علامات، وفاحت مواسم
ونسكن مابين الظلال، ونتتمى
تراوحنا ريا، وتسرى نسائم
ترود الحمى عين، وتلمسه يدٌ
ويرعاه شوق فى الضلوع ملازم
وأنت أمام الصف تحمل مشعلا
تخوض به وجه الدجى وتصادم
وأنت اشتعال النجم، أو طلقة الردى
تسددها والليل جاث وجاثم
تعلمنا أن الحياة كرامة
وأن شعاع الفجر لابد قادم

* * *

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة
نتحلق من حولك،
تتأملنا وتصنفنا
نوشف ما يساقط من ثمر الحكمة
ما يتدفق من جلوات الروح
ومـا يتـسلسل من فـيض النجـوى والإفضاء
ونطالع فيك زمانا راح،
وعطرا فاح،
وقلبا متقد الهمة
بركانا يقذف أقباسا تشعل وتضئ
عيناك ترودان الأفق النائى
وتعودان بما شارفت وما طالعت
فأنت المبحر دوما
ليس يبالى العصف الهائج والأنواء
فلكل سفين تمخر هذا الموج علامة

ولكل طريق تبحر فيه شهود لاترجع
لكن العمر يصير بلامعنى
إن لم يطلق كل منا سهمه
كانت عيناه تقولان
كانت كفاه تشيران
والصوت الغاضب يعلو ويدوى
حين يصاب بخيبة وعد فى إنسان!

***

كان جسورا وذكيا
يدرك فى ومضة برق حجم الطعنة
وجه القاتل اذ يتبدل أو يتشكل حين يصول
مهما يتلبس أقنعة،
أو تتلبسه حالات وفصول
فيعريه بلمحة صدق
ويفاجئه حين يقول
ويقدم ذوب القلب فداء للمقتول
ويكاد يلاحقنا عشقا
فيحيى أجمل مافينا
يستوحى الأنبل والأبقى
فإذا كفاه المثقلتان
والصدر الريفى المجهد
يحنو،
منكفئا فوق مواجعنا
ليهد هدنا ويشكلنا
ويلم شتات هزائمنا
ويعيد الفارس فينا، للميدان!

**

هل فجر هذا الزمن القاتل فى صدرك لغمه
فمضيت تدارى نزفك عنا

تطوى الأحشاء على سم يسرى
كبد تتفتت،
وفؤاد منخوب بالإعياء
لكنك تمشى فوق الألم وتنزف،
لاتتخلف فى سيمائك نأمة
أو تتأخر عن أحبابك نسمة
أو تفلت فى كلماتك نقمة
حين تجلجل بالصوت الداوى الرنان
تقتحم البغى بلا استئذان
وتواجه هذا العالم بالصدر العريان
ينزف حتى آخر رمق
فى أصغر أصغر شريان!

***



ويمر زمان بعدك..
ثم يجئ زمان
نتلفت حولينا
نبحث عن أنبل مافينا
عن صوت تعرفه الآذان
عن وقفة حق لاتخشى بطش السلطان
لايغويها ذهب أو جاه أو نيشان
الساحة ملأى بالبهتان
وهزائم قوم مثل بطولة قوم– سيان
موعدك الآن
ليطل علينا الوجه القاسى الإنسان
تمثال حى.. ومكان
يبقى فى قاع الوجدان!

نقد

رواية فوزية مهران

جياد البحر وحاجز الأمواج

ابراهيم فتحى

جياد البحر البيضاء، ما الذى أطلقها بتلك السرعة كأنها فى ساحة سباق، تعلو وتهبط وتتدافع؟

إنها تردد مايجرى داخل بطلة الرواية القصيرة «جياد البحر» لفوزية مهران، حينما التقت أول مرة بفارسها، ربان السفينة. إنه ينبثق فجأة ويلوح أمامها كالشراع ولكن وجوده الخارجى استمرار لأشواقها الذاتية، فهو يخرج من تداعى الصور والذكريات، ويتجسد أمامها ذلك المصنوع من مادة الحلم والرغبة ووعود السماء بشرا سويا. القائد على مستوى الرحلة المؤقتة والرحلة التى لاتنتهى حتى بانتهاء الحياة. وهو يعكس فى مستواه المحدد الحاجة الجماعية- فى تلك اللحظة التى سبقت هزيمة ١٩٦٧ مباشرة- إلى القيادة الحكيمة القادرة. والربان الفارس الذى ترجل عن أفراس السماء نموذج مثالى حتى فى صفاته الجسيمة زاده الله بسطة فى الوجود والجسد «مقابل زحام من انصاف بشر وبقايا ناس» أما هو فإنسان ذو كيان متكامل. يتأملها ويسبر أغوارها، وبنظرة يطل على مياهها العميقة وودت لو تصرخ فى صاعقة اللقاء: «وجدت انسانا» وتناثرت على سطح البحر قطع القطيفة البيضاء.

ويذكرها سباق خيول الموج الطافية بسباق آخر يجرى على البر اللعين، سباق المصالح والأهواء بين المبانى الضخمة وفوق الصفحات.

والبطلة هى كاتبة و«كابتن تؤلف لفرقة مسرحية، فهى أيضا قائدة لفريق مناضل يحمل القضية على المسرح إلى عمال الموانئ

والمناجم والبحارة فالرحلة عسيرة لأن الحياة الداجنة داخل الروتين الذى دب فيه الفساد لم تعد ملائمة ، وتتوق البطلة إلى المغامرة والاكتشاف فى رحلة لمنازلة أسماك القرش ومقاومة الأنواء الضالة والحيتان

فالرحلة فى البحر محاولة لإعادة اكتشاف الأرض الوعرة وباطن النفوس والبحث عن الكنوز المخبأة فى جوف الأنسان

والسفينة ذات خصوصية فهى تدور بين موانى البحر الأحمر تحمل الماء والزاد للفنارات ، للذين يبقون على نور الفنار مشتعلا لهداية كل سفين وكل باحث عن مرفأ وهؤلاء العاملون لديهم شجاعة الاعتزال بلاشك.

وتومئ السطور الأولى إلى محن متناثرة، وتواصل سطور الرواية تقديم انعكاسات متناغمة لملامح تلك اللحظة التاريخية فى تعددها داخل وحدة شاملة.

معتزلة الفنار ومعتزلة البحر ومعتزلة المسرح ومعتزلة أرض فلسطين ومعتزلة الفكر والسياسة يشيدون بقدرة الربان على الحماية وهى قدرة استمدها من منازلة الريح ومصارعة الأنواء، والقليلون فى العالم هم الذين تشعر معهم بأمان. ويعكس «الفلسطينى» افتقاد الأمان فى الوضع البشرى أعمق انعكاس. فهو دائما معلق بين الأرض والسماء. لا أرض لا أمان وبدون أرضه يظل غريبا بلاهوية يحلم تحت سماء أجنبية وشمس غريبة. ويصبح المسرح أرضه العربية، قاعدة نضاله، وطنه الرمزى فهو مخرج المسرحية.

الهم ثقيل والحزن قاتم والقدم جاثم.. واللوعة تفترس «ممثلى» الفرقة ومؤلفتها ومخرجها واستاذهم.

ويصف الأستاذ نوبات الضرب والتعذيب فى المعتقل ويسميها بالحفل الراقص والكل يرقص على طريقته وتبعا لموسيقاه الداخلية وإن كانت الثورة الفرنسية قد هدمت سجن الباستيل المشئوم فما بال الثورة العربية تبقى على السجون وتعمل على توسيعها لتشمل المؤسسات والشوارع والبيوت. الاستاذ الفارس المعلم هو أيضا من خريجى باستيل الثورة العربية، لذلك تحولت المنافسة والاجتماعات السياسية والصحفية و«البرلمانية» إلى ديكورات فارغة لمسرح عرائس ممل.

المسرحية داخل المسرحية

وليست المسألة مقصورة على «إحدى النواقص السلبية» ، علينا أن نقارن بين ضآلتها وضخامة الانجازات الإيجابية .

إن جرعة السم «الصغيرة» قد سرت فى كل مياه الخزان وطورد الأبرار وهبط الأشرار على عجلة القيادة.

فبطل المسرحية بحار يجوب البحار (كل انواع البحار) يقاوم الانكسار والغرق.. يصارع الوحوش والعاصفة، وعندما يعود إلى موطنه..بيته فى قريته... يجده منهوبا محطم النوافذ والأبواب استباح اللصوص حرمته تطاول الأوغاد إلى داخله «جوانيته» وسياج أمنه، وحدود حريته»

أى نوع من اللصوص هم؟ يدخلون

جياد البحر



ويخرجون كأنهم فى نزهة ممتعة واشتكى البحار لكل الهيئات والسلطات والقوى..ثم كتب لافتة يحذر اللصوص من وجود «قنبلة» (أو قوة أعتى من القنبلة) وانفجرت القنبلة فى عيون اللصوص وأعمارهم.

وفى المسرحية الأمثولة يطلب «اللصوص» تعويضا من المدافع عن أمن بلده وبيته.

اللصوص- العدو الداخلى- يتشدقون بحرفية القانون ويستهينون بكل القوانين والقيم. اللصوص سرقوا بيتنا، اخرجونا من ديارنا، ولاينهانا الله عن قتالهم.

واثناء البروفات يشترك البحارة فى المناقشات، وفى الجزء الثانى من الرواية وعنوانه «حاجز امواج» (ويحدث فى فترة حرب الاستنزاف) يتحول الفلسطينى مخرج المسرحية إلى مخرج سينمائى ليصور فيلما فى قرية «الريان» بعد أن قذفت بالريان موجة غادرة خارج البحر والقتال ليتعرف على بحر القراءة والكتب فى قريته بعد زواجه من الكاتبة.. وقصة الفيلم تعالج إعادة بناء الشخصية، مهندس مسئول عن بناء مصنع كبير، يعيش فى عزلة كبيرة ولكنه من خلال قصة حب مع مدرسة القرية يكتشف دفء العلاقات والاهتمام بالآخرين ويتطور داخليا ويندمج مع الجميع.

والمرأة هنا- كما هى عند الفلسطينى- وطن ثان فقد أخرجوه من أرضه كما يخرج اللصوص والعدو الداخلى «البحار» المصرى من أرضه- ولكن المرأة حلمه الممتد أرضه البهية تحمل الأولاد والعودة. كما أن بطلة المسرحية محامية البحار قضت زمنا فى المعتقل ثم خرجت لتمثل فى الفيلم. فالحب والصداقة والعلاقات الحميمة عموما هى حاجز امواج يصد غائلة المحن وغدر الأمواج الطاغية.

وفى الفيلم كما فى الحياة تلتحم القرية أمام فاجعة موت الشهيد وتتوحد بالألم والغضب والثورة ويندمج المهندس المنعزل فى قصة الفيلم مع الناس ويوجه فريق عماله للاسراع فى بناء المدرسة الجديدة لتحمل اسم الشهيد.. وتنزل إلى التربه بذور النصر المقبل- مع جثمان الشهيد.

والمسرحية والفيلم معا بمثابة حبكتين فرعيتين، تؤكدان الخط القصصى الرئيسى،

وتخـتلطان بـه. التـصـور الفنى فى الرواية بأكملها قائم على أن هناك منطقا موحدا فى العالم الطبيعى والاجتماعى والنفسى، فى الأرض والسماء تتردد أصداؤه فى كل الانحاء.

فالبحر هو الشعب ، وهو الأمة العربية، وهو الانسان البسيط، وهو البحر الخاص، الحبيب والزوج وجياد البحر، أيضا، أشياء كثيرة، فقد تكون غايتها الغناء فى محيط الحب الإلهى وجذب الانتباه إلى أعمدة الضياء لحظة الشروق وقد تكون سباقا أو انعكاسا لحالة نفسية.

وكذلك الحال مع حاجز الموج.

الغنائية والتعقيب الفكرى

ولا تحتفى هذه الرواية القصيرة بالنسيج الاجتماعى فى كلية تناقضاته ولا فى تفاصيل أو ضاعه، بل تضع فى الصدارة الانسان وهو يواجه كارثة كبرى ذات أبعاد كونية، وتركز على الصراع لانقاذ العنصر الانسانى من قبضة علاقات خانقة مدمرة. والمبارزة هنا يخوضها أبطال قد تركوا لقواهم الخاصة ، ويصورون باعتبارهم نماذج شديدة المثالية تجسد القوى الكامنة فى الشعب.

ويبدو الأبطال وكأنهم تماثيل من البللور النقى نقشت على شواهدهم عبارات تمجيد ضخمة، وما من إمكان لأن تعلق ذرة غبار بهالاتهم أو لأن تحتدم التناقضات داخل نفوسهم فالريان والمؤلفة والاستاذ والمخرج والممثلة الأولى وأم الريان على سبيل المثال أبطال يحلقون فى سماء الايجابية السابعة.

فالرواية تدور على محور جوهرى، على النواة الانسانية يتم استخلاصها من بين أنياب اسماك القرش فى البر والبحر ويتم الحاد تلك النواة الانسانية بالقوى الطبيعية التى لايدركها التغير أبدا، بالبحر فى أوجهه المختلفة الباقية. ولاتكف الرواية عن شرح كل منعطف وزيادة المسائل الواضحة توضيحا فالبطلة صحفية وتكوينها النفسى تلعب القراءات والكلمات دورا كبيرا، وحينما تلتقى بالبطل تشعر بأنها ربما التقت به فى بحور «كونراد» أو أزقة نجيب محفوظ أو رقص ايزادورا دنكان. وفى لحظة اللقاء تتذكر كبرياء ناظم حكمت وعمق عيونه الزرقاء وقوله لجلاديه المحتملين لحظة الاعدام المتخيل:«عبثا تجدون فى تلك العيون آثار خوف» والبطل لاعلاقة له قبل لقائه بالكاتبة بعالم الكتب، ولكنه هو نفسه فى وجدانها كتاب حى زاخر بالخبرة والتجربة ودعوة بأجواء غريبة وجديدة ومترع بالحب ونبض الحياة حتى الحافة... منذ أول لقاء.

بل إن ابتسامته تنتقل فورا فى وجدانها إلى كنوز التراث الفنى فلو أن رسام الموناليزا موجود الآن لصور ابتسامته، يسجلها لرجل هذه المرة ولغزنا بلوحة أخرى خالدة»

فالصفوة من المثقفين هم القيادة الموعودة، وهم الذين يحملون الخلاص. ومبدأ القيادة وتميزها لصالح المقودين، هو رأس السهم فى فكر البطلة. والبطل مثل نظيره فى قمة السلطة ، لديه حس البحار المتميز يستقبل

الإشارات وبث الاشعاعات، وقد اصدر للبطلة امرا بالانتماء اليه وهى امرأة مواطنة مفكرة..وانثى لاتتمرد عليه وتنحاز الى ثقته فى نفسه فقد تدرب فى مدرسة الصمود لدى أمة. كما ستنحاز الى دعوة القائد الأعلى لاعادة بناء القوات المسلحة فى حرب الاستنزاف. إنه أهم رجل على السفينة وان كانت البطولة جماعية على المسرح الذى تكتبه، ولكنها ليست جماعية أقران متكافئين، فهناك من يصدر الأوامر كأنه قوة من قوى الطبيعة ويوزع الأدوار ويشرف على التنفيذ ويتحمل أقسى التضحيات. وكل شئ فى الرواية يسبح فى تيار من الصيغ الجميلة والعبارات الرائقة فالبطلة وظيفتها الكلمات وإقامتها واكتشافها وتصعيدها على السلم الموسيقى وعزفها على أوتار القلب.

ولكن هناك ثغرات واسعة بين «القيادة» و«الجماهير» لم تستطع الأمنيات سدها وينفذ منها اللصوص، هناك ثغرات واسعة بين الأداء اللفظى اللامع والحركة الروائية.

وللرواية فضل كبير فى رفض تمزيق الانسان - كما تفعل بعض الكتابات المعاصرة. إلى جانب عمومى سياسى لاعلاقة له بالجانب الخصوصى الحميم، بل تؤكد تكامل الجوهر الانسانى

وبالاضافة الى ذلك فالرواية فى جزئيها سعى حار لاكتشاف نموذج جديد للمرأة بدلا من القوالب الجاهزة.. نموذج امرأة الصفوة المثقفة المواطنة التى تشارك فى إيجابية، عاشقة معشوقة تختار رجلها الذى تعلو قامته القامات فتعلو قامتها أيضا، وتبحث لنفسها عن مكان داخل النظام الرمزى الذكورى رافضة أن تدعو إلى قطيعة جوهرية بين حرية المرأة ومساواتها- بمعنى خاص للمساواة- وبين حرية رجل الصفوة وتطوره الانسانى.

نقد

فى رواية «أولناولد» لخيرى شلبى

مغامرات الآفاق الورع

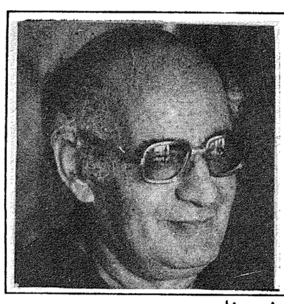
ابراهيم العريس

رواية عن تاريخ مصر الحديث من خلال مايحدث لحسن أبى ضب. أم رواية عما يحدث لحسن لايشكل تاريخ مصر سوى الخلفية لها؟ سؤال يطرحه المرء على نفسه وهو يقرأ هذا العمل الروائى الفذ الذى يأتى مرة أخرى ليؤكد حضور خيرى شلبى فى الحياة الأدبية العربية، وليعطى للأدب الروائى الحديث نفحة طراوة تصله مباشرة بالموروث القصصى العربى، وتضعنا فى صلب قضية الحداثة والأصالة حتى ولو كان الكاتب قادراً على الزعم بانه لم يشأ فى الأصل شيئاً من هذا. بل شاء فقط أن يكتب نصاً روائياً جميلاً ففعل. نقرا «أولناولد» ونحن ندرك انه سيمضى زمن طويل جداً قبل أنى ننسى أبو ضب والشخصيات العجيبة والمدهشة والعادية التى تحفل بها روايته الأسرة.

على الرغم من انه حصل فى العام ١٩٨٠ على جائزة الدولة التشجيعية وعلى الرغم من انه أصدر حتى الآن نحوا من أربعين كتاباً، منها ماعرف على نطاق لا بأس فى اتساعه مثل «الأوباش» و«اللعب خارج الحلبة و«الشطار» و«رحلات الطرشجى الحلوجى»، فان الكاتب المصرى خيرى شلبى لايزال لدى القراء العرب، اقل شهرة مما كان ينبغى له ان يكون. فالحال ان قراءة خيرى شلبى تجعل القارىء يتساءل عن السبب الذى يبقى الكاتب وأعماله خارج دائرة الشهرة، وخارج اهتمام الباحثين والدارسين.

للوهله الأولى يخيل لقارىء خيرى شلبى أن الكاتب شاب ينتمى إلى الجيل الأجد من كتاب الرواية والقصة القصيرة فى مصر، لكن المفاجأة سرعان ماتبدو كبيرة حين يكتشف

القارىء أن شلبى تجاوز سن الشباب منذ زمن، وان سوء التفاهم ينبع من واقع ان هذا الكاتب قد تأخر طويلا قبل أن يدفع كتبه إلى النشر تباعاً، كما ان كتبه نفسها تأخرت قبل أن تفرض حضوراً ما فى الحياة الأدبية المصرية خاصة حتى الآن، والعربية بشكل عام، وإن بشكل محدود. فلماذا تأخر خيرى شلبى؟ اين كان يختبىء؟ ولماذا اختار هذه الأونة بالذات، الآونة التى تمتد من أواخر السبعينات وحتى الآن، قبل أن يدفع بأعماله إلى قرائها؟ أسئلة لانملك بعد جواباً عليها. ما نملكه فقط هو ان قراءتنا لآخر ما وصلنا من كتابات خيرى شلبى، وتحديداً روايته «أولنا ولد» الصادرة فى سلسلة «*روايات الهلال*»، تضعنا أمام كاتب عربى ناضج، وأمام نص روائى ندر أن كان له مثيل فى الكتابة العربية مؤخرا. واذ نستخدم هنا صفة «عربى» لوصف الكاتب، وصفة «العربية» لوصف الكتابة، فاننا لا نستخدمها من قبل الانتماء الوطنى القومى، ولا انطلاقا من أن الكاتب يكتب بالعربية... بل على العكس من هذا تماما. هوانتماء يخص جوهر الرواية، أسلوباً وشكلاً وموضوعاً ورؤية. «أولنا ولد» هى واحدة من تلك النصوص العربية القليلة التى تحيلنا مباشرة إلى قضية الكتابة العربية: أعلى هذه الكتابة مواصلة استنادها إلى المفاهيم الغربية للنص الروائى، أم بات عليها، بعد أن قطعت شوطاً طويلاً فى ذلك السبيل، أن تتوقف للحظة وتتساءل عما اذا لم يكن بالامكان الوصول إلى كتابة روائية عربية، تستفيد من الأشكال والأساليب الكتابية الرائجة فى العالم من جهة، وتغوص من جهة ثانية، فى دهاليز الأساليب الحكائية العربية، كما تجلت طوال مئات السنين، عبر نصوص صنفت حيناً فى خانة السيرة الشعبية، وحيناً فى خانة المقامات، ودائماً فى خانة القص العربى الذى كان ثمة ميل إلى تناسيه وإلى انكار وجوده، ورغم مثوله الحاسم والمحسوس



خيرى شلبى

فى الوعى المخيالى العربى، مشفوهاً فى معظم الأحيان ومكتوبا فى مرات عديدة.

بدءاً بالاحتيال البسيط

لسنا نعتزم من خلال هذا الكلام ان نقول إن خيرى شلبى يحاول فى «أولناولد» كما فى غيرها من نصوصه السابقة، أن يقدم تطبيقاً عملياً لذلك التنظير المطالب بأن يحمل النص القصصى العربى- سواء اكان رواية طويلة أو قصة قصيرة، أو جزءاً من عمل أطول، كما هو حال «أولناولد»-، أن يحمل سمات الأصالة وينهل من الموروث الحكائى. نقترح فقط أن «أولناولد» تنتمى، مباشرة إلى ذلك الموروث، انتماء يلوح وكأنه بديهى، وكأنه الانتماء الوحيد الممكن..

تحكى لنا الرواية على لسان شاب ينقل الينا ما حكاه له ابن خاله ذات يوم قاهرى وهما جالسان على مصطبة من الحشيات الثمينة المبطنة بالفرو.. فى منزل ابن الخال وقد أضحى واحداً من سراة القوم وهو فى نحو الستين من عمره، وقرر أن يملى على ابن عمته حكايته التى يراها اكثر أهمية وتشويقاً من كل مايروى عن طريق الفنون السينمائية

والتلفزيونية، وهذه الحكاية هي التي يرويها لنا الراوي على لسان خاله، الذي يعود إلى أيام طفولته، ثم ينطلق منها في سرده الغريب ما حدث له، لمغامرة في العيش، لاحتياله (كما حال ابي زيد السروجي مثلاً) في طلب اسباب الحياة انطلاقاً من أسفل السافلين وصولاً إلى ما هو عليه الآن. و«أولناولد» في صفحاتها المائة والأربعين ليست كل حكاية حسن أبو ضب (ابن الخال) بل الجزء الأول فقط من حكايته لأننا لن نطلع فيها على المسار الذي قاده لأن يصبح واحداً من الأعيان الأثرياء المتربعين على قمة السؤدد في محروسة اليوم، بل على الجزء الأول من ذلك المسار: على حكاية الشقاء الأول، سنوات الكفاح والاحتيال الأولى، منذ كان حسن كبير اخوته وعائلهم بعد رحيل الأب، طفلاً يرافق هذا الأخير ويتفرج مذهولاً وجزعا على ضروب الاحتيال البسيط التي يمارسها الأب في سبيل اكتساب قروش قليلة تعنيه على اطعام الأفواه المفتوحة في البيت. ولكن اذا كان حسن قد شعر دائماً بالخجل والخوف ازاء احتيالات أبيه المكشوفة، فان ماسيعود عليه بالتعويض هو انتماؤه في الوقت نفسه إلى أعمام محترمين رغم فقرهم، تلقوا علومهم في الأزهر وصاروا علماء مرموقين.. من هنا فان حسن أبو ضب لاينتمي فقط، إلى حثالة الحثالة، بل كذلك إلى طائفة العلماء عن طريق أهل عمومته أولئك. ثم يكتمل انتماؤه عبر افتتانه، منذ الصغر بشخصية على السايح، ذلك الفتوة الكبير الذي دوخ الحكومة وقتل العديد من خصومه وصار أشبه بالأسطورة الشعبية، ومع ذلك حدث له مرة أن ربت على رأس حسن أبو ضب، فباركه.

مزوداً بهذه الانتماءات الثلاثة ينطلق حسن أبو ضب في رحلة حياته «البيكارية» - أو *اللولبية بالأحرى- حيث نراه يتنقل بين الصعيد والقاهرة، ساعيا وراء الرزق تاركا للحياة أن* تشتغل به كما تشاء: يخالط اللصوص والفتوات، الحشاشين والقوادين، ولكن يخالط كذلك الناس الطيبين الذين يعطون من دون أن يسألوا... في المندرات والمقاهي، في الأحياء الراقية وفي سوق السمك، في الغيطان وساحات القرية يتنقل حسن أبو ضب ويختبر شتى ضروب العيش وشتى انواع البشر، يلازمه- في هذا الجزء من الرواية على الأقل- سوء حظ دائم- كما هو حال أبطال المقامات- لكنه يعرف دائماً كيف يخرج من كبوته ليحقق قفزة صغيرة إلى الأعلى.. وليعود دائماً إلى امه واخوته في «البلد» يعطيهم ما عنده ثم يجلس وقد حل به الافلاس متسائلا كيف ينبغي أن تكون خطوته التالية، وكيف ينبغي له ان يحافظ دائماً على رضى الأم عليه. فهذا الرضى هو الرأسمال الأول. لكن حسن أبو ضب سوف يكتسب في مسيرته رساميل أخرى عديدة.

من سارق صغير لرزق المسيحيين في الريف إلى حامل دبش في القاهرة، ومن حامل دبش إلى بائع سَمك إلى صاحب مقهى صغير، قبل أن يعود إلى الريف ليعمل حارسا ثم خاطفاً يدبر ويشارك في المؤامرات على «اثرياء» البلد، وخاصة النصارى منهم، قبل أن يعود مرة أخرى إلى القاهرة ثم للعمل عند المعلم دحروج ثم في المعسكر، حيث يتحول السارق الصغير، إلى مهرب من الدرجة الثالثة. ولأنه مهرب من الدرجة الثالثة سيقبض عليه بالجرم المشهود وهو يهرب السلاح من داخل المعسكر إلى خارجه... وبعد هذا، السجن: لكن السجن حياة أخرى، قد لاتكون اسوأ من حياة الخارج، ولاسيما اذا قيض لك أن تنتمي فيه إلى عصابة تاجر حشيش كبير مسجون بدوره وتقوم بخدمته، ثم تلتقي برجل قانون سجن مثلك فساعدك على مجابهة المحكمة مما *مكنك من الخروج بأقل ما يمكن من شهور السجن. ولكن حين تخرج إلى أين؟ الى أهل*

الحثالة من جديد لأنك ستظل حثالة الى الأبد.
او هذا ما هو مفروض، حتى اشعار آخر، حتى تصلنا الأجزاء التالية من رواية خيرى شلبى.
فى انتظار ذلك نواكب حسن أبو ضب فى مدن البؤس حول القاهرة وقد سرقت ثيابه، فسرق غيرها وبعض المال وجهاز راديو، وعاد بالمجموع الى الريف مرة أخرى: وجيها كبيراً بين أهله البسطاء، وجيهاً فقيراً لايجرؤ على مصارحة هؤلاء البائسين المنتظرين الفرج الآتى مع عودته، بأنه عاد خالى الوفاض. لكن حسن أبو ضب ليس من النوع الذى ييأس، لذلك سوف نصدقه حين يصرخ فى السطور الأخيرة من هذا الجزء قائلاً: «والله لأفرحنك يا أم ويا اخوتى مهما كان الثمن باهظ التكاليف، سوف افرحكن أشد الفرح ولو على جثتى وجثة الشيطان نفسه..».

نجومية اللغة

مما لا ريب فيه أن حسن أبو ضب قد نفذ وعده هذا، اذ نتذكر هنا ان الرواية افتتحت به وقد صار واحداً من الأعيان.
أما كيف واتاه الجاه والثراء فأمور سنعرفها فى الأجزاء التالية من الرواية. أما فى هذا الجزء فنكتفى- كما أشرنا- بمتابعة مسيرة حسن أبو ضب، تلك المسيرة التى يموضعها صاحبها فى الزمن بشكل واضح فهو ينتقل الى القاهرة بعد فترة يسيرة من قيام ثورة ١٩٥٢، ينتقل اليها وهو على قناعة بأن الثورة وثوارها قد اتوا ليعطوا كل ذى حق حقه، وان الحكم صار حقاً للشعب والبائسين. ثم يرمى لنا الكاتب علامات سياسية- تاريخية بين الحين والآخر، مما يعطى نصه مشروعيته التأريخية.
غير أن الموضعة الزمنية تلوح ايضاً من خلال وصف الرواية لذهنيات الناس وتطور هذه الذهنيات، من خلال الأحداث الصغيرة: العلاقة مع السلطة، حياة المطاريد اللاجئين الى الجبال،



النائب الذى تعيش زوجته فى الجبل هاربة وهى مهربة الحشيش الكبيرة، كلما اشتاق اليها...
«أولناولد» تمتلىء بعشرات الشخصيات، وهى فى معظمها، شخصيات- مفاتيح تحيلنا الى شرائح اجتماعية، والى شرائح اخلاقية، وترسم لنا عبر ذلك كله مسيرة مجتمع كامل.. كل هذا على لسان حسن أبو ضب الذى يلوح لنا فى معظم الأحيان محايداً، لايهتم من كل مايحدث الا بمدى انعكاس هذه الأحداث عليه، انه ينفعل بتلك الأحداث يتركها تسيره، حتى ولو وجد نفسه فجأة أمام ست جثث، وهو الذى راح اصلاً ليخطب البنت حنة التى خلبت لبه، وحتى ولو توقف فجأة ليصف لنا ماال اليه مصير جثة «عجرود» ابن العمدة الوحيد الذى كان متنكراً ليهرب خوفاً من انتقام اعداء أبيه منه، فأمسكوا به ورموه على الأرض «مفتت كرأس الذبيحة» ثم جاءت «نساء من عائلة عبد الرحمن ملك الموت يجرين نحو الجثة، ملن عليها ورحن يشربن من دمها كما يشربن من عصير القصب...».
اذا كانت «أولناولد» تتميز بدورانها مع حياة بطلها، وبأسلوبها الفذ فى تصوير حركة ذلك الدوران.. فإنها تتميز اكثر من هذا بلغتها فالحال ان خيرى شلبى كاتب لغة من طراز رفيع فهو هنا باستخدامه للغة المحكية، وهو أمر

محتّم طالما ان الحكاية تروى لنا على لسان حسن أبو ضب يصل باستخدامه هذا الى مستوى فى منتهى الجمال، حيث يمتزج فى قول ابى ضب المستوى الشعبى من الكلام، مع مستوى الحكى الروائى بشكل قل نظيره فى عمل روائى عربى من قبل. هنا يتخذ استخدام اللهجة المحكية مشروعيته المنطقية لكنه يضفى على العمل ككل مسحة تصله مباشرة بالحياة: حياة ذلك النوع من الناس الذين يكشف الحكى عندهم عن عبقرية انتمائهم الى اليومى،

هذه اللغة هى التى تمكننا من التغاضى عن بعض المشاهد التى ستبدو للوهلة الأولى من قبيل «الكليشهات» (مشهد بيع السمك للسيدة الثرية التى ترفع صور عبد الناصر والمشير عامر على جدار بيتها)، وهذه اللغة نفسها هى التى ستمنحنا السعادة ونحن نصغى الى حسن أبى ضب يحدثنا عن «عسران زهران» الذى سننقلب على قفانا من الضحك وأبو ضب يحدثنا عن شهرته، وعن السبب الذى حال بين أى امرأة وبين القبول به زوجاً... أو ستدفعنا الى التعاطف مع أبى ضب فى هيامه بحنه، ثم فى شتمنا له حين يخيب بعد أن ترافقه حنة الى الغيط لقطف العنب. واللغة هى نفسها التى يستخدمها الكاتب لرمى العلامات التاريخية كمؤشر للاطار الزمنى للأحداث.

اللغة هى الشخصية الرئيسية فى «أولناولد» هى ما يجيده خيرى شلبى اكثر مما يجيد شيئا آخرا، لأن اللغة هى التى تجعل الغرائب تبدو معقولة، والعادى يبدو استثنائياً وتعطى لنص خيرى شلبى ذلك السحر الغامض، السحر الذى يدفعنا الى قراءة النص اكثر من مرة، حتى لو بدا الموضوع شديد العادية عند القراءة الثانية. لغة هذا الكاتب هى مايجعلنا نتنظر بلهفة الوقت الذى سيتاح لنا فيه ان نقرأ ما تبقى من أجراء «أولناولد».

•



قصائد جديدة

لم تنشر

توفيق زياد
محمد عفيفي مطر

لوحـــات القـــصـــائد والاخـــراج للفنان: مـــحـــمـــود الهندى



محمود المثلى

توفيق زياد

عدنان.. وعدنان جديد

(كعكة العيد وقميص القصب)

كانت النجمة فى الأفق
وعدنان على الأرض يموت
قلبه ياقوتة... تفاحة شهد
وجهه حبة توت
....
....
جاء عدنان إلى الساحة يعدو
هبة... عاصفة
غرا صغير
وجهه قرص من السكر
ملفوف
بمنديل حرير
وجهه غزةٌ والضفةُ
والقدسُ
ورفٌ من صقور
وعلى عنقه كوفية قطن
حرفها الأحمرُ
فى الريح يطير

٢

جاء عدنان
وفى كفه دفتر إملاء
وفى الأخرى حجر

كان فى عينيه جرحانِ
وحلم... ومواعيد
وشمس.. وقمر

ودم الناس على الشارعِ
والشارعُ نهرٌ
من بشر
ورصاص الجند
مثل المطر الأحمر
فى كل اتجاه ينهمر
....
....
مرقت واحدة من بين عينيه
وأخرى... ثم أخرى
دخلت فى نحره حتى انفجر

هكذا فى لحظة واحدة
مثل غمض العين
او لمح البصر
خرّ عدنان صريعا
شتلة من حبق أو فرع عناب
تهاوى وانكسر

٣

عمره سبعة أعوام
وشهران وأسبوع ويوم
وثلاثون دقيقة

هاهنا الأطفال ينمون سريعا
مثلما تكبر مأساة
وتستشرى حريقة
مثلما تنمو
عروق الورد والسوسن
فى وسط حديقة
وكما يكبر جرح الوطن المصلوب
فى مليون شكل
وطريقة

نامت النجمة والعتمة راحت
وصحا الفجر على عدنان
مقطوفا كعنقود عنب
وأتت بلدته تحمله
بالعلم القومى لفته
وزفته عريسا من ذهب
....
....
كانت الساعة فجر العيد
والبلدة مازالت على الشارع
تغلى بالغضب
ودم الناس على الشارع
والشارع فى وجه رصاص الجند
متراس لهب
أمه لم تبك
أن الوطن الغالى
يكوى كل قلب
جمدت فى عينها الدمعة
صارت حجرا..دفتر إملاء
وصارت جمرة... وجدان شعب
انحنت فوقه...ضمته اليها
وضعت فى يده كعكة عيد
وقميصا من قصب



أمة لم تبك
لكن همست فى أذنه
شيئا عن الحرية الحمرا
وعن أرض الجدود
عن تراب الوطن المصلوب أعواما
على قنبلة الغاز
ودبابة محتل
ورشاش جنود
وعن الحق الذى يمهر بالدم
عن الثورة
والعزة
والنصر الأكيد
ومضت تهتف كاللبوة
فى وجه الجنود:
«أن فى رحمى
عدنان
جديد...
ان فى رحمى
-يامحتل-
عدنان جديد...»

أنا من هذى المدينة

أنا من هذى المدينة
من حواريها الحزينة
من شرايين بيوت الفقر
من قلب الثنيات الحصينة

أنا من شارع «يوم الأرض»
من «دوار أيار»
ومن ساحات «صبرا» و«شتيلا»
والزقاقات التى
لاتجرؤ الشرطة ان تدخلها
عندما يشتعل الناس غضب..!!

أنا من هذى المدينة
عبق التاريخ والنخوة منها
والكرامة
واسمها شامة عز وشهامة
هى أمى وأبى مهدى ولحدى
بيتى الدافى.. شمسى..قمرى
وطنى الأصغر والأغلى
وعنوان التحدى
علم فى رأسه نار،
وغار،
وذهب
قمم شم وساحات كفاح
وإطارات لهب
واشتباكات شوارع
وشجاعات وألوان بطولة
وقفاف
وهراوات
وقضبان سجون

انا من هذى المدينة
ومن «السوق القديم»
ومن «النبعة» و«الكشاف» و«الخلة»
من «بئر الأمير»
ناسها اهلى وسمارى..
رفاقى فى السلاح
أنفى منهم ومنهم كبريائى
وهمو همى
وجرحى
ودوائى

انا من هذى المدينة
وحواريها الحزينة
والزقاقات التى
لاتجرؤ الشرطة أن تدخلها
عندما
يشتعل
الناس
غضب



ازرعونى

ازرعونى زنبقا أحمر فى الصدر
وفى كل المداخل
واحضنونى مرجة خضراء
تبكى وتصلى وتقاتل
وخذونى زورقا من خشب الورد
وأوراق الخمائل
اننى صوت المنادى
وأنا حادى القوافل
ودمى الزهرة والشمس
وأمواج السنابل
وأنا بركان حب وصبا
وهتافاتى مشاعل

أيها الناس لكم روحى
لكم أغنيتى
ولكم دوما أقاتل

فتعالوا وتعالوا..
بالأيادى،
والمعاول
نهدم الظلم
ونبنى غدنا..
حرا وعادل
أيها الأطفال
ياحبقا أخضر
ياجوق عنادل
لكم صنا جذور التين والزيتون
والصخر
لكم صنا المنازل
ايها الناس الحزانى
ايها الشعب المناضل
هذه الأعلام لن تسقط
مادمنا..
نغنى...
ونقاتل

أماما وأعلى

أماما...!!
أماما...!!
وأعلى
فأعلى...!!!

بلادى.. نفديك بالروح
شبلا فشبلا
ونمشى كعاصفة النار
شيخا وطفلا
ليبقى لواؤك
فوق السماك وأعلى

بلادى تبقين فى الكون
نجما معلّى
وتبقين دوحة عز
فروعا وأصلا
حملناك فوق الأكف-
تباركت حملا
وشلناك مأساة شعب
أبى أن يذلا

بلادى عبدنا ربوعك
طودا وسهلا

نقشناك فى دفتر القلب
فصلا ففصلا
رسمناك زيتونة
دوالى ونخلا
رسمناك عشبا سحابا
بيوتا وأهلا
ومرج عناق تفتح
وردا وفلا
وتسبيح قبرة
رقدت تتفلى

عبدناك صحوة فجر
وشمسا وظلا

وشوكا وصبرا
وزعترة تتجلى

وشاطئ بحر تقدس
صخرا ورملا

أماما
أماما...
وأعلى
فأعلى...!!
ويانجمة الصبح غيبى-
بلادى أحلى



ويا جنة الخلد روحي-
بلادي أغلى

أماما...!!
أماما...!!
وأعلى
فأعلى...!!!

بلادي..بلادي...

لياليك بالنصر حبلى

وانت تراث الجدود الذى
ليس يبلى

وانت التى كل يوم
تصيرين أحلى
وانت التى كل يوم
تصيرين أغلى.

أغنية غجرية

(صورة شبابية من أيام الصبا الأول)

ارقصى ياغجرية
قدك الاخضر غية
وارسمى ظلك فوق العشب
بشرى بشرية

أمراء الحب فوق الخيل
يمضون للقيا العاصفة
والحصى يقدح من تحت السنابك
وصهيل الخيل يأتى ويروح
والصدى والصوت
تبر يتبعثر
ودم الفرسان
عشق فى الشرايين
وسكر..

ارقصى ياغجرية
وافتحى صدرك للريح الفتية
وانشريه ألقا،
خمرا وعرسا،
فلة،
مرجة ورد،
مزهرية
وابتهالات ندية

ارقصى ياغجرية
فرح الصيف أغانيك
ووجدان الربيع
ودموع فى عيون الأقحوان
ومواويلك عرس
فى فروع السنديان
وصبايا خيزران
وتثنيك عبادة
وصلاة مستعادة

ارقصى ياغجرية
صفحة النهر مرايا
ونجوم الأفق رف من صبايا
واقذفى منديلك الأحمر
للريح هدية

ارقصى ياغجرية
قدك الأخضر غية

أتحدى

لادمي تشربه الارض
ولاروحي تهدا
فاقتلوني- اتحدى
واصلبوني- اتحدى
وانهبوا كسرة خبزي- أتحدى
واهدموا بيتي وخلوه حطاما-
اتحدى
وكلوني واشربوني- اتحدى

وطني انت المفدى
والأماني التي تقطر شهدا

وطني الحرقة والوجد الذي
يأكل عمري
والهوى والضوء في عيني
والشوق الذي يملؤ صدري

هذه الارض بلادي
وسماها ولعي
حاضري... مستقبلي.. مهدي ولحدي
ودمي... لحمي..فؤادي..أضلعي
وهي أمي وأبي
وهي أبنائي وجدي
وتراثي وأغانيّ
وأعلامي ومجدي
بيتي العالي وعنوان التحدي
وأنا الناس الحزاني
وأنا الشعب المعذب
وأنا العاصفة الهوجاء
في وجه المظالم
وأنا النهر الذي يجري ويجري
جارفا كل الطغاة
وأنا بركان عشق للوطن
وأنا الخضرة والشمس
وقطرات الندى
فاقتلوني- اتحدى
واصلبوني- اتحدى
لا دمي تشربه الارض
ولاروحي- تهدا

(أبريل/ نيسان، مايو /آيار ١٩٩١)


محمود الهندى

محمد عفيفى مطر

هذا الليل يبدأ

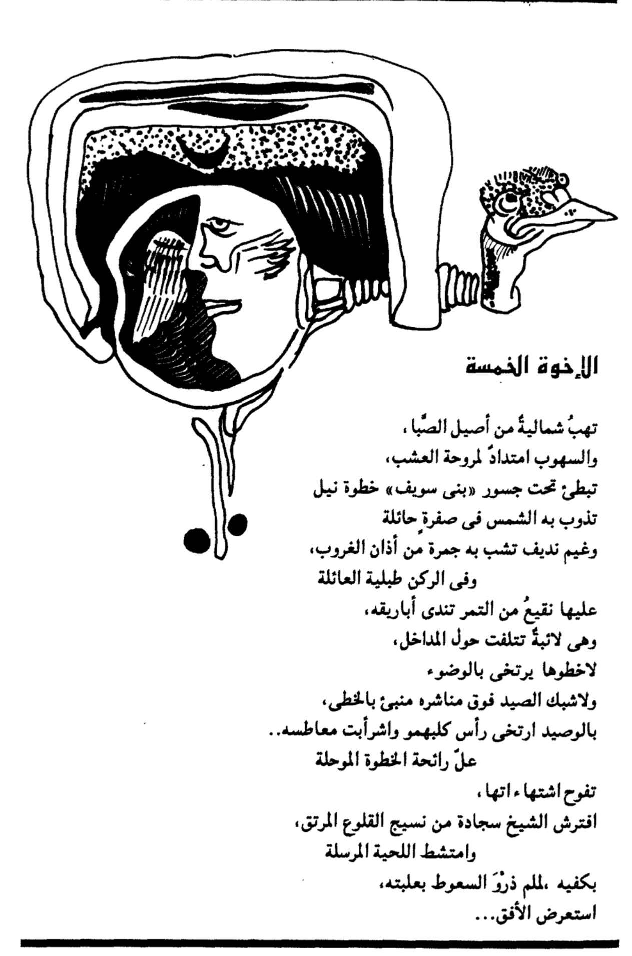
دهرٌ من الظلمات أم هى ليلةٌ جمعت سوادَ
الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور!
عيناك تحت عصَابةٍ عُقدت وساختْ فى
عظام الرأس عقدتُها ، وأنت مجندلٌ
-ياآخر الأسرى... ولست بمفتدى..فبلادكَ
انعصفت وسيق هواؤها وترابها سبيا-
وهذا الليلُ يبدأ ،
تحت جفنيك البلادُ تكومت كرتين من ملح الصديد
الليلُ يبدأ
والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى عينيك من
ملكوته العالى، فتصرخ،
لاتُغاث بغير أن ينحل وجهك جيفة تعلو
روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ ،



لستَ تُحصى من دقائقه سوى عشر استغاثات لفجرٍ
ضائع تعلو بهن الريح جلجلةً لدمع الله فى الآفاق..
هذا الليل يبدأ
فابتدئ موتا لحلمك وابتدع حلما لموتك
أيها الجسد الصبور
«الخوفُ أقسى ماتخاف»...ألم تقل؟!
فابدأ مقام الكشف للرهبوتِ
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطفِ الآفاق مما يبدع الرخ الجسور.

٩١/٣/٢٧

معتقل طرة



الإخوة الخمسة

تهبُ شماليةٌ من أصيل الصَّبا ،
والسهوب امتدادٌ لمروحة العشب،
تبطئ تحت جسور «بنى سويف» خطوة نيل
تذوب به الشمس فى صفرةٍ حائلة
وغيم نديف تشب به جمرة من أذان الغروب،
وفى الركن طبلية العائلة
عليها نقيعُ من التمر تندى أباريقه،
وهى لاثبةٌ تتلفت حول المداخل،
لاخطوها يرتخى بالوضوء
ولاشبك الصيد فوق مناشره منبئ بالخطى،
بالوصيد ارتخى رأس كلبهمو واشرأبت معاطسه..
علّ رائحة الخطوة الموحلة
تفوح اشتهاءاتها ،
افترش الشيخ سجادة من نسيج القلوع المرتق،
وامتشط اللحية المرسلة
بكفيه ،الملم ذروَ السعوط بعلبته،
استعرض الأفق...

هم خمسة... فلأيهمو انشق إرث الرضاعة
واصطرخت شهقة ثاكلة
وولولت الدمعة الذاهلة!
وهم خمسة..
وقفوا فى اصطفاف الصلاة بزنزانة السجن:
أوجههم من نقاء الحليب وعافية الدم،
أصغرهم قال: شيخاكمو فى انتظار الأذان،
السعوطُ بعلبته ليس يكفيه سهرته،
اغتسلت أحرف الآى بالدمع...
كان الهلال تُعرجِنه الغيمة الآفلة
وترتيلة الدمع ترغو رغاء الجنائب،
والمعصرات انعقدن حنانا من الوحى
والليل فى إثره الليلُ..
كلبهمو بالوصيد اشرأبت معاطسه:
خاتلته الرؤى.. فالطرائد بارقة
والسوانح سائبة فى مدى الدوّ؟!
ريحا من الريح يطوى المسافات:
عمق السماء نباح
ومتسع الكون ضبح العواء المرجع،
فى الفجر يلقى طريدته بالوصيد:
هرير من الغضب المستباح،
وكانت صديرية يتوقد بين زخارفها
ماتبقى من الدم والصرخة الزلزِلة...

٩١/٤/١٣

معتقل طرة

نصوص



قصص

محسن يونس/ ممدوح السجيني/ محمود سليمان

قصائد

محمد الشهاوى/ اسماعيل عقاب/ مدحت منير/ حسن صابر

قصة

عامود الزان

محسن يونس

تميم البقال بعد الضنى- اغتنى، وقعد فى دكانه، والناس هم وحدهم يأتون إليه. يروح للمدينة الحرة، ويعرف كيف يخرج من مخارجها كالشعرة، ويدخل البلدة بأحمال، وجهه كله يسقط عليه الرضى.

و ابتنى بيتاً من طابقين، تحف به أشجار النخيل، والمانجو، والجوافة، التى لها ظل على الأرض، وشجر فل معطر غرسها فى الأركان الأربعة حول البيت، وقال مع الأيام تعطى الأشجار من كل حبة ثمرة أو زهرة..

.. وألبس أمه هندية القماش المقصب، واشترى لها زوجاً من الأحذية، ثم أخذها إلى الطبيب، الذى فتح لها فمها الواسع كالفراغ، فوجد الفكين تملصا من كل الأسنان، وتميم أخرج الفلوس من جيبه، حتى الطبيب يركب لها طقماً يصنع من الذهب الخالص، وقال لها: اضحكى للناس يا أمى. فصارت هى تضحك لأقل سبب..

.. وتميم جاء بأحسن بنت فى البلدة، ومن عائلة، ودخل عليها وجعلها امرأة. والبنت التى صارت امرأة له فهمت كلامه، وقالت: أنت تأمر. أنا أطيع. والوصايا من عائلتها وعتها، وكانت تهز دماغها، وخرمت حلمة أذنها، وعلقتها. قالت: عارفة. عارفة. سوف تريح رجلها، وتخدم أمه، وتناديها بالجدة دائماً.

.. وامرأة تميم. كم من شموس غربت وأقمار نورت.. زهقت.. وكانت تهمس لنفسها، حين تقع عيونها على أم تميم أن الجدة تزوجت الزمن. وتعض على إصبعها، وتقول: آه ياناري. لأن أم رجلها عاشت مائة سنة، وعشرين فوقها، ولبست الأسود، وتفتح الراديو على القرآن، وكانت تحكى عن ولدها، وامرأته الحكايات، وهى تقعد فى الدكان، وتضحك، فيلمع الذهب فى فمها..

الشيء الجميل

الرجل ككل رجل فى بلدنا أحب، والرجل لم يهمد، وإنما حبه تحقق فى عصفورين من عصافير الكناريا الأصيلة، وفى قفص سلكى

جميل وضعهما، والأكل والمياه- أما وجهه فاسود. وأما بدنه فتقلصت منه كل عضلة في دور، بعدها تنقبض عضلة، فعصافيره يداعب، وينقرون الأصابع، ويضحك هو.. هذا يحدث، وبعدها يقوم من نومه، ويصحو، فمجلدة عصافيره، ومتيبسة، يجدها هامدة على أرضية القفص السلكي الجميل.

يحدث هذا للرجل الذي من بلدنا، لأن الرجل آمن بأن النهار طلع، وبأن العوار. كل الدنيا. كل الدنيا، ولابد أن يحتضن شيئاً جميلاً. به يعتصم من الدنيا. الدنيا يهرب فيها كلما خرج، وإلى شقته يكون الجمال يزقزق، ويرفرف، ويراهما يتسافدان، وبعد السفاد يصدحان، ويرفعان الرؤوس، والأبدان إلى أعلى أعلى، فيفرح، وحلف أن كل أفراخهما سوف تكون لهم الحرية يفتح باب القفص، وإلى الهواء يقول: انطلقوا، فأنتم طلقاء. فيروح كل فرخ كناري إلى الفضاء، الذي لايحده حد.

ارلتفت في يومه الثاني، والذي بعد الثاني. في كل مرة تكون مرة، يرى القفص السلكي الجميل ليس فيه إلا فراغ كالضمير.. يتعذب الرجل الذي من بلدنا. والصحيفة لايقرأ، والراديو لايسمع، وبعصفورين آخرين يحضر، وهو كأنه يزوم، رغم أنه جذلان يغني: ياعصافيري ياعصافيري. أربيك أربيك.. وشتم نفسه، لأنه يريد الآن الشعر، فلا الشعر يطاوع ويأتي، وانتبه أن الدينا أخذته، فدهمته، ولطمته، وهو راح إليها، وككل رجل من بلدنا هون على نفسه، وتحمل، وأعطى عصافيره الكناريا الجميلة الاهتمام، وفكه ارتعد، وشعر أنه لابد يجري إلى الحمام، يفك حصره. الكناريا الكناريا. الدنيا. الدنيا. على أرضية القفص السلكي الجميل، رفعت أرجلها

إلى فوق، والبدن يبعد عن البدن، ورائحة، ولاصوت. مد يده، بالأرجل أمسك، وعلى وجهه لم تسقط الدموع، الدموع وقفت في عينيه. دمعة في كل عين تكورت، ولم تتنزل. كان الشباك في حجرته مفتوح الضلف، والجيران سمعوا صرخة إنسان من ديتهم، وجعير إنسان من دنيتهم.

وكل شيء بعدها سكت.

الماء والهواء

الرجل في ماء البحيرة يغطس فيه لحد ركبه، ويمسك السمك بيديه، ويرميه على البر، وسمكة شكته عظمة ظهرها في كفه، فطوح بها، وهي السمكة عافرت، وعافرت، والرجل لم يكن يريد أن يفعل.. فعل. وقف في الماء. يشوف كيف هي هذه المخلوعة العقل، تخبط الأرض بذيلها، ولافائدة، ولافائدة، لأن السباخ دخل خياشيمها، وهو لم يكن ليفعل، فعل، والحر ارتعد والكلام من فمة خرج:آاا هي.. لو كانت معي؟! آهي لو.. آاا هي.. معي.. كانت. عند هذا إلى البرسعي، والماء ظل ينحسر عن بدنه، وينحسر، حتى إلى الأحراش طلع. عار. ياصالحة.. ياصالحة! وبيوت البلدة هناك. الطريق إليها عبر غيطان، وجسور. عقب صلاة الجمعة، وأمام عتبة الجامع صرخ: أنا معلول، وعلتي لادواء. والناس تلكأت، تأملوا الرجل، والأبينة، والترعة. النخيل الأشجار، والسماء عالية، فيها سحاب ينفك عن بعضه، ويجري بأشكال، وأشكال تجري. في البنيت صالحة قالت: يا ابن الناس. الدنيا.. وهو شخط فيها: كل ساعة تقولين أنت لسان. يكن لا..

يمل لا. عن الدنيا يشتغل فى الحنك. الدنيا منَ الخفير إلى أكبر كبير. هى كما هى خلقت. زعق: تقولين. تقولين. وهى طلت عليه بين الناس من فوق عتبة الجامع، وهو بلع من الزجاج قطعة مشروخة، تلوت بها مصارينه. صاح فيها: إنزلى. تعالى معى. والناس ضحكوا عليهما، قالوا: نافش عفريته. اتركوه.

يرقى على الحشائش، ويتموع تمريغتين، يستقر على بطنه، والكون هو فيه، ينفسح حتى الأفق يميل، يعطيه أصواته، يسد الأذن، والأذن، ينسرب نمسٌ مع صغاره النموس من الأحراش إلى وسعاية فيها شمس، ورأى قطاً، وقطة برية، يتشممان بعضهما فى موسمهما.. والرجل قبض على غابة، واغتاظ، فهو اغتاظ، وشتم.. لايعرف أى شىء يشتم، إنما هو شتم، والقط قفز، يهر. ثم صرخ بلين، والأنثى إرتكزت على الأرض، لايخرج منها أى صوت فى البدء، ثم بعدها جاوبت الذكر. تصرخ الرجل لم يصطبر، انكسرت الغابة فى قبضته، فاخترق النمس، ونموسه حدود الضوء، وابتلعته الأحراش، والقط والقطة لم تنفصل الأبدان.. زحفت الأنثى بحملها، وغابت.. يا امرأة افهمى. الدنيا هذه أرميها خلفى. البلدة طالق. والناس قالوا لما سمعوا: يا ابن الناس. الناس بالناس. والرجل زعق: أعيش برة البلد.. قال: تعالى معى ياصالحة. وهى قالت: لا. ومشت إلى بيتها، وهو مشى رأسه بين كتفيه، وعند الأرض المشاع، تبعد الألف والألف متراً عن البلدة، وأمامها البحيرة، ووسط هذه الأحراش إلى بعيد بعيد عن البيوت والناس، والدنيا، حش الغاب، وخلط الطين، وأقام الحوائط. قال: هنا أكون. البحيرة والسمك. أصطاد. آكل. وإذا النوم حان يتقلب. قال هو يوم والثانى يأخذ البدن يتعود. والبال يرتاح للمكان. يلبس ما يلبس، يغطى عريه، والحرباء. فزع لما رفع وجهه، ولحسته بلسانها، وتراجع، وهو رأى لونها أخضر، فلما أمسك بذيلها الطويل صارت حمراء لحظة، وتغير لون الجلد إلى الرمادى، والحرباء طيبة، هى تريد أن يتركها لحالها، وهو الرجل قال لنفسه بصوت عال: تفضح نفسها بألوانها.. أشاح بيده، وقال: لا. هى صريحة. عند الغضب تلونت، وفى الخطر تلونت، والهدوء تلونت.. مكشوفة. لاتختفى مثل الداء.. أووف. سيدنا أيوب عاش وحمده. آااهى. امرأته الأصيلة كانت تزوره. أنا تركت الدنيا بناسها.. منُى عينى أكون وحدى. وحدى. وحدى. تنط الفئران حوله، وصرصار الليل الأسود، الذى لايسكت عن الصفيّر. يصفر الرجل رفع وجهه مرة لفوق.. فضاء ينقلب إلى فضاء، والنجوم تبرق، والنجوم تبهت. صغيرة، وكبيرة، وأكبر، والنمل يزحف. أنواع.. يطن حبلى، وقزم، ونوع منه عضه، وهرش، والطيور تُصوِّت، وتكاكى، وتغنى، والعيون تخون صاحبها؟! أعطى ظهره للبلدة. هنا أعيش. واسع الصدر. راحت عيونه تنظر إلى هناك. هناك البيوت. عض على لسانه، وصرخ. مد إصبعه، وأخرجها من فمه، وجد عليه نقطة دم، دَمِع، ودهش، لأن الفكر جاءه، من يوم أن هجرا!إستغرب.. بنى آدم واحد لم يحضر.. يتفرج حتى!! يقعد بين الناس يحكى: أنا رأيت، ورأيت، وهو الفرد فى المكان.. بنى آدم واحد يأتى!! صاح: خلعونى. هبطت رأسه التى بين كتفيه ساعه، ووقف، رفع هامته، والآن هو يواجه البلدة، وزعق، زعق زعقة، وعوده انتفض.. ورقة تدوخها فجأة هبة ريح.

أقاصيص

خيال من وحى الأحوال

ممدوح السجينى

كان الطيبان المتزوجان قد اشتريا منزلين فى ضاحية البلدة.. وفى الناحية الأخرى منها كان الشريران المتزوجان قد اشتريا أيضاً منزلين.

أشاع الماجنون من شباب البلدة أنهم شاهدوا- عبر فرجات النوافذ- زوجة الطيب الأول وهى عارية فما كان منه إلا أن جاء بالبنائين ليسدوا له كل المنافذ بإحكام.

وكا أن مات مختنقا بالداخل هو وزوجته التى ماروئيت لغيره عارية قط.

وأشاعوا مشاهدتهم عبر شقوق السقف للطيب الثانى وهو يضاجع زوجته فكان أن قتلها إذ لافارق لديه بين أن يراها الآخرون عارية وبين مضاجعتهم الفعلية لها.. وبعدما بكاها- بحث عن شقوق السقف اللعينة كى يسدها فلم يجد لسقفه أى شقوق.

أما بالقرب من منزل الشرير الضعيف فقد شوهدوا وهم يركضون كالجرذان المذعورة أمام كلابه المدربة- حين كان مستلقيا وزوجته فى الشرفة الخشبية نصف عاريين مستمتعين بشمس الصباح الدافئة.

بينما إكتفى الشرير القوى حين فاجأهم بحديقة منزله بأن علقهم من أرجلهم وراح على عشب الحديقة الطرى يضاجع زوجته أمام أعينهم المقلوبة فكان أن مذق الهوان أحبالهم الصوتيه- وأفقدهم حتى الرغبة فى التخاطب بالإشارات لعمر طويل.

أمور من واقع الحال تشبه الخيال

لم يكن لدىّ أدنى فكرة مسبقة عنها- فقط رأيتها مرة تشاجر الهواء- ومرة رأيتها تمشط شعرها الرمادى المبلول حتى كاد يلتصق برأسها.

بدا الوجه نضراً، وجذع الشجرة العتيقة المورقة متكأ جيداً للجسد- وبدا المكان

بعشاقه.. بغبار سياراته.. وفوضاه ملكا خالصالها- وإلى جوارها كان هنالك دائما صندوقها الرمزى فقط كان ينفى عنها صفة التسول.. ولم يكن يعطى أى إنطباع بأنها بائعة.

وكان أن جاء قصار القامة فانتزعوا الشجرة وسيجوا المكان بزخرفة من حديد مفررين منحنا بناية من الصدف تموج فى المساء بالنساء الفاخرات والصخب (وعلى الأصعدة الرسمية قيل بأن الوطن قد اعتمد الآن حضاريا!!).

...وتناثر حول السور رجال التشريفات- بثياب بيضاء وشرائط صفراء وحمراء.. ومحاط كل منهم بالأسمنت الكافى لوقايته ضد فصول العام المتعاقبة إلى ماشاء الله وبشكل عفوى جدا- وقعت عيناى الآن على شعر مبلول وممشط بعناية.. أسندت ظهرى إلى القاعدة الإسمنتية للسور وبجرأة مدت ساقيها فى وجه العربات وحين أخرجت لسانها تأكد لى تماما أنها لم تكن تقصدنى وأيضا عندما علت بصقتها فى الهواء.

وربما حين حركت أصابع يدها بوقاحة لم تكن تقصد أى شىء على الإطلاق.

إجهاض

حركت الإصبعين الكبيرين بقدمى إلى الخلف بأكبر قدر من الجهد- أحسست بالألم يغادر جسدى ويتجمع فى نقطتين داخل عقلتى الإصبعين.

حاولت جاهدا جعل باطن القدم اليمنى يواجه باطن القدم اليسرى وجدتهما وبشكل عدوانى يتركان بينهما فراغا يشبه الرحم... إنفتح الباب الموصد وأندفعت إحدى الممرضات تطالبنى بالبقشيش.

أسرعت أخبىء قدمى المتعبتين داخل حذائى الأسود السميك- إنسحب الخدر تدريجيا عن سيدتى الملقاة- راحت تبعد عينيها عن وجهى- فى صمت سرنا- فى صمت لزمت حجرتها.

كان الطبيب البشوش قد التهم مرتبى كاملا لينزع عنها مخلوقا لم يكتمل.

هاربا رحت أعبث بشعلات الموقد- بقيت أرقب ألسنة اللهب المتصاعدة طويلا دونما تفكير فى شيء محدد أشعلت أربع سجائر وأنهيتها وأنا أرقب النار- ترددت فى فتح الصنبور.. ترددت فى البحث عن علبة البن.. وأيضا دون أن أفكر فى شيء محدد امتدت يدى لتلتقط من على المائدة (بصلتين) كانتا قد القيتا فى مكانهما من وقت طويل حتى تفجرتا بالحياة.. ثمة أوراق لامعة راحت تشق الهواء كخناجر لينة.. بدت لى وكأنما ألسنة قد أخرجت فى وجهى معلنة وبشكل سافر أن الرؤوس المجتثة يمكنها إعادة خلق.

نفسها فكرت وأنا أشعل سيجارتى الخامسة فى وضعهما باناء زجاجى مملوء بالماء لأساعدهما على نمو أسرع.

ولكن حين عاودنى وجه الطبيب البشوش وجدتنى أحملهما برفق شديد وفى كيس القمامة الأسود كانتا قد إستقرتا.

فيكتورى

على بلاط الأرضية كان قدارنتهى من فرد خريطة الوطن العربى الكبير المقواة.. وفى منتصفها كان قد أنتهى من وضع كرسى الحمّام بأرجله العالية وقاعدته المستديرة الملساء والمثقوبة من المنتصف على شكل هلال.

ولما كانت الحجرة خانقة ولما كان مصرا وبلاسبب واضح على ترك نافذتها الوحيدة موصدة.. فقد راح بعد أن استقر جالسا يتخلص تدريجيا من ثيابه ويطوح بها فى الهواء كان يضحك حين تختار قطعة الثياب مكانا مناسبا لسقوطها وضحك حين وجد سرواله يصنع فوق الخريطة حرفا لاتينياً كان قد

رآه مصنوعا بأصابع النسوة الكويتيات فى شوارع القاهرة..

غطى قميصه ثلاثة أرباع وجه ليبيا تقريبا.. أما ثيابه الداخلية فقد اختارت أماكنها بدقة مدهشة.

أحس بمرارة تنزلق من حلقه إلى طرف اللسان.. كورها... دفع بها فى الهواء فتناثرت على الحائط المواجه كريات بترولية ثقيلة القوام.

أما عن الحبل المعقود والمعلق فوق رأسه تماما بمنتصف الحجرة.. فقد حاول جاهداً حتى أهلكه التعب.. أن يتذكر سببا واحدا جعله يعلق الحبل هكذا.

المصابون نوماً

سألتنى رئيسة القسم إن كنت أرتدى حذاءً ضيقاً؟ أفهمتها أن ما بقدمى محض إصابة حقيقية فوجئت بوجودها حين إستيقظت من نومى فى الصباح.

فكان أن نظرت رئيسة القسم لوجهى بارتياب رغم يقينى من إنتظارها لتفاصيل أكثر.. ورغم يقينى من أنه بمقدورها أن تظل ليومين كاملين تمطر رأسى بحديث لاينقطع عن كل إصابات النوم التى حدثت فى محيط أسرتها.

وجدتنى بافتعال شديد أتجة ناحية النافذة الملأى بالريحان مدعياً أنه ثمة جلبة.. وكان أن رأيت طابور جند طويل ونيلاً هادءاً وظهيرة تلهب الأدمغة.. وتأكد لى أن مرور موكب الرئيس من تحت النافذة سيكلفنى خمسة جنيهات هى قيمة مايخصنى من الريحان.

إنتبهت لسؤال رئيسة القسم لى عما إذا كنت سأكتب للمهرجان التجريبى؟

– أتمنى لو أكتب عن قدم تصاب بإصابات حقيقية بينما الشخص قابع فى سريره– ليس قريرا تماما– وإن كان يغط فى شخير بتهمتنى رئيسة القسم بالتهريج وأتهمتها بالسطحية.. راحت تصفنى بالأشعث الذى تبدو عليه علامات الجنون ووصفتها بأن لها شعرا ناعما تحركه حتى الريح اللينه.. فكان أن هدأت واقتربت مثلى من النافذة الملأى بالريحان

قالت: تحتضن فتاها فى قارب بالنهر بلا أدنى خجل

قلت: ورد النيل كثيف كمأساة

قالت: الأتوبيس النهرى يحوم حول القارب بكراهية مقصودة

قلت: لم يسبق لى مشاهدة عاشقين يصرخان فى رعب قبل الآن لا أعرف إن كان حوض الريحان قد طار من على حافة النافذة إلى الشارع من تلقاء نفسه أم أن قبضتى قد تدخلت فأوقعته على مقربة من طابور الجند..

دهشت حين رفعت رأسا ثقيلا من على مكتبى فرأيت بشكل غائم غرباء لا أعرفهم يرفعون بقايا الريحان من على حافة النافذة .. وقبل أن أفكر فى النهوض جائنى صوتها اللاذع يسأل عما إذا كنت قد حلمت منذ دقائق بأن الحجرة قد إمتلأت فجأة برجال الأمن؟

وقبل أن تمد يدها بمرآة التجميل المستديرة كنت قد تأكدت تماما من أن إصابات وجهى أكثر من حقيقية...



قصة

نصوص قصيرة

محمود سليمان

ابتسامة

عندما أجهشت الأم- فى المساء- باكية، ارتمى فى أحضانها، سألها:

- ماذا يبكيك؟!

أجابته: كان لك أخ يكبرك بسنوات، كان فارع الطول وكان رجلا، قتله أتباع هذا. وأشارت إلى الصورة فى أولى صفحات جريدة الصباح.

حين انطلق أول شعاع من الشمس، طلب من أبيه العيدية، سار فى الشوارع واجما، والأطفال حوله يضحكون ويلعبون. اتجه إلى بائع اللعب، اشترى مسدسا كبيرا، ثم عاد إلى المنزل، صعد السلالم بسرعة، أسند الصورة إلى الحائط، صوب المسدس تجاهها، أطلق بعض الرصاصات البلاستيكية لما وقعت الصورة على الأرض ممزقة، ابتسم.

انتظار

قال الطبيب: منذ متى؟

قال الأب: منذ شهور.

: وهذا الورم؟

: ظنناه امتلاء.

قالت الأم: ماذا أصابه؟

قال الطبيب: ربنا يستر، هو وحده صاحب المعجزات.

:تقصد......؟!

: أملنا فى الله كبير.

قال الجد: كله كلام فارغ، الموت بيد الله وحده.

قال الصغير: ما الموت يأمى؟!

كل صباح كان يستيقظ مع أشعة الشمس، يوقظ شقيقته، يخرجان يلعبان أمام المنزل.

استيقظت شقيقته، كانت معظم أشعة الشمس تختبئ وراء غيمة كبيرة، وكان مازال نائما.

حاولت ايقاظه، لم يرد عليها . غلبها النعاس فنظرت الى النافذة واستلقت بجواره حتى تطل كل أشعة الشمس.

تساؤل

حين كنت خارجا من العمل، اصطدمت عيناى بأمى. تسير مستندة على عصا خشبية، تجاهد لرؤية الأشياء أمسكت بيدها مصافحا، لما دققت النظر عرفتنى. سألتها عن حالها، وعن أبى القابع هناك، أخبرتنى أنه مريض منذ أيام بعيدة- كأيام غيابى عنهما، وبكت

رمقتها من الخلف، كانت ترتدى جلبابا أذكر أن لونه كان أبيض، تنتعل حذاء بلاستيكيا ممزقا.

زمان عندما أصابنىَ المرض، كان أبى يعمل فترتين، يقترض من هذا وذاك لثمن الدواء والطبيب، وكانت أمى لايغمض لها جفن، وكنت تواقا إلى الكبر علنى أمتلك نقودا وبيتا لأسعدهما.

سرت فى الشوارع تحوطنى العمارات الشاهقات والسيارات الفاخرات والسؤال القديم يلح على:

هل السرقة حرام؟!

مفارقة

١- فى الجامعة كنت أراها: زهرة نبتت وسط الأشواك، فكان القلب يرفرف.

٢- فى الطريق رأيتها، كانت بطنها تبرز أمامها، ويداها تدفعان عربة صغيرة يسكنها طفل.

مكاشفة

يقوم من النوم، ويفرك عينيه، ويسائل نفسه عن الوقت واليوم، وتجيبة الورقة الأخيرة المثبتة فى الحائط: أن ديسمبر يلفظ انفاسة الآخرة، ويخرج بعض أوراق كان يكتبها كل يوم قبل نومه، ويتصفحها جيدا، وعندما ينتهى يخرج للشوارع السعيدة بالعام الجديد، ويسائل نفسه وربه كثيرا ولايضرب كفا بكف ثم ينحدر يسارا متجها نحو النهر.

شوغ

بينما كانت يداهما المتعانقتان يدا واحدة تروح وتجئ فى الهواء، وعيناهما تبحلقان فيما وضع بأناقة خلف الواجهات الزجاجية، لمحه على طرف الرصيف قابعا. بسرعة فض أصابعه من أصابعها، انزوى ناحيته داسا فى الكف المبسوط شيئا، وقبل أن تعاود اليدان العناق، داهمه صوت الدعاء الخارج من الوجه المختبأ. جاهد فى السير كالأمس، لكن الصوت ظل يتردد فى أذنيه. فخطا خطوتين للأمام بسرعة، ثم مثلها للخلف، وهو لايدرى:

هل يعود يكشف الوجه المخبأ؟ أم يهرول أولا إلى المنزل، يتأكد من وجوده هناك؟!

انكسار

عجيب أمره الولد القصير النحيل ، تراوده النسـاء والبنات عن أنفسـهن فى الشوارع حين يجوبها ، فيحمر وجهه كبنت السادسة عشر ويزداد اختبـاؤه فى الملابس. وفى آخر الليل حين يختلى بنفسه فى حجرة منزلهم الغربية ويغلق مزلاج الباب وراءه:

يستدعيهن واحدة فواحدة، ويجردهن من ملابسهن ويفعل بهن مايشاء، حتى ليخيل اليه أن خدودهن هن التى تشتعل احمرارا، ثم يحزن كثيرا، كثيرا ، كثيرا، قبل أن ينام.

مشهد

كانت نسمات الليل تغازل ستار النافذة المفتوحة فيتماوج كعود المرأة اللين أمام عينى الولد الذى يرقد الآن على سرير لايتسع لغيره، ويصنع مع كنبتين بنفس الحجرة مربعا ناقصا ضلع، بجوار السرير عند ذراع الولد اليمنى منضدة خشبية، وضع عليها جهاز تسجيل ينطق بأغنية وموسيقى وكومة من الشرائط بجوار الجهاز. وكان الولد يسافر بعينيه المفتوحتين جدا فى اللاشئ عبر النافذة التى ينزاح ستارها فيتبين الولد الليل والسماء وقرصا كامل الاستدارة والاضاءة وكان الولد يهز رأسه مع الأغنية هزة لاتكاد تبين، وأصبح من المؤكد أن أصابعه هى التى تشاكس أزرار الجهاز من وقت لآخر فتتكرر بعض المقاطع دون غيرها، ثم تعود الأصابع فتشتبك خلف الرأس المسنود إلى وسادة ثنيت لتصير من طبقتين. وصارت نظرات الولد تتوزع بين السقف مرة والليل والسماء والقرص الكامل الاستدارة والاضاءة مرة أخرى، وخلال تكرار بعض المقاطع، كان يمكن للناظر الى وجه الولد جيدا أن يتبين مجريين ضيقين ينبعان من العينين إلى الخدين فالوسادة، ويسلكهما خيط «هزيل» من الماء الدافئ المالح.

شعر

ثنائية الشذا واللظى

محمد محمد الشهاوى

١ - المعارج

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنِّى
إن لى فى الحلم دارا تحتوينى
وطيوفا تستبينى
ومدى يشتاقه قلب المغنى
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
ضقت ذرعا بوجود ضاق عنى
وخواء حائل بينى وبينى
فدعونى
مبحرا فى لج فنى
فهو كونى

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
إنما يشغل مثلى
وردة الروح وموال اليقين
وشذا قد خباته لى قوارير التجلى
وفيوضات بها تبصر سر السرعينى

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
هكذا تأخذنى الأفلاك منى
لرؤى (تسرج لى الأفق براقا يصطفينى
وتمد الريح لى دربا إلى كل الجهات)..
فإذابى والمدى ملك يمينى
ونوافير السَّنا تفتح لى بوابة الألوان:
لونا بعد لون
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:

ها أنا فوق بساط الريح أجتاز الهيولى
وأمامى كل أمر يتشيا
إننى الشاعر قد صار نبيا ورسولا
ولعينيه تبدى الغيب نورا يتلألأ
لحظة تجمع أشتات القرون
وترينى
كل ماكان وماسوف يكون
وأنا أفنى اندهاشا لانهائى العيون
مسلما للمطلق الخالص أوتارى ولحنى
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
هاهنا أخلع عنى
قيد سجنى
ولياللى الطعينة
وكلاليبى اللعينة
وخيامى، وعباءاتى..
وأبنى:
وطنا لايغتدى أمثولة بين البرايا
هاهنا أنضو عن القلب الكوابيس/الرزايا
والكواليس/التكايا
وبلادا آدها النوم الطويل
هاهنا أكشف عن أسباب حزنى
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
أيها المرقى الجميل
لاتعدنى
لديارى..
لطواحين انحدارى واندحارى واحتضارى
وانتحارى
وسكاكين انشطارى وانكسارى وانهيارى
واندثارى
وبراكين انفجارى
ومجانيق اللظى العاصف بى
فى مهاوى اللهب
وجواحيم الغضب
وسراديب العذاب المستكنّ
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى!

٢- بكائية الغابة واللهيب

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار والدمع الكظيم:
مايعانيه الغضى/الجسم الهشيم
فى يدى كير الجحيم
رقصة المذبوح تمليها النهاية
أم هو الصحو الأليم؟...
حدثيني ياهموم
وتكلم أيها الوقت/ النفاية
إننى الغارق فى لجىّ وسواسى ونارى
أتقرى- وعلى كل جدار-
صور الأندلس/الجرح/الفجيعة
وهى تهوى- فى غباء مستحيل- تحت أقدام الضوارى والخديعة!
حدثيني ياهموم
وتكلم أيها الوقت النفاية
ماالذى ينتظر الجسم الرميم؟..
ماالذى يقدر أن ينحينيه
وهو فى كل دهاليز شراييني يقيم؟!
ثم من يحمل عنى عبء روحى الجامحة:
الأسى البركان... والسهد الحرائق
الهوى الألغام... والعشق الصواعق
أجنونى؟
أم ظنونى؟

أم شجونى
أم حروفى السابحة
- حدأً وصقورا جارحة-
فى دمى/ تطلب رأسى كلما قارب
طيف النوم أن يبدى لى
وجهة الهارب منى؟
أم شظايا خجلى
من زمانى الطلل
وانتكاسات تعيد النار للجسم الذى
يقعى
على برميل نفط (ولدته أمه/الأرض:
سلاما
ووئاما
فجعلناه:
انقساما وانتقاما
وانهزاما
ومطايا نزوات فاضحه
وتجن وتدنى!)
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى



أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار والعار الملمّ:
إن قومى
فتية الكهف.. فمن يوقظ قومى
من سبات الأبد؟..
أيها القات الذى اغتال غدى
بعدما أخنى على أمسى ويومى!
أيها النفط/ السقوط/
المتاه/الأخطبوط/
الغشاوات/ الغوايات/ الهلاوس!
أيها الناس/الطيالس
والطنافس
المغانى والغوانى والأغانى والمبانى
والأوانى
والنفائس!
أيها الخلق/البسوس/الفتنة/ الغبراء/
داحس
أى ضيق يعترينى؟...
أى هم..
كلما أبصرت أناً لم نعد
غير غثاء وزبد
وقذى فى كل عين-؟!

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى!

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار يأسا وارتيابا:
ليست الأرض ترابا
وشعابا وهضابا
وطعاما وشرابا
تلك أرض البهم يا «هَّى بن بىّ»
إنما الأرض لدى:
كلمة التاريخ عنا/
هل حفظنا؟..
هل أضفنا؟ أم أصنعنا كل شيئ؟!
هل وعينا أنه العار علينا ذلك العيش الغبى؟....
و«بنو الأحمر» لايألون صمتا وخشوعا
وخنوعا وخضوعا
والغريب الأجنبى
يستحث النار/ يذكى لهب الفتنة فى خبث وضغن!
.....
....
....
آه ياشعرى القديم
عندما أطلقت أجراس القوافى
أخرج الكون لسانة
وتمطى فى سرير العجب حتى فاجأته الريح فى يوم عصيب!
(قلبما تفجأنا ريح المهانات الأخيرة
قلت للجدران:
ياجدران لايغررك زيت
وطلاء،
ورسوم
فالنجوم...
تنذر الأرض بشيطان الفجاءة)
آه ياشعرى القديم
لم تكن غير نبى فى زمان أرهق الكون وثوقا
بنفوذ «اللات»، و«العزى»، و«ود»، و«يعوقا»
(كنت لا أبغى جزاء أو شكورا يابلادى
عندما كنت أنادى:
أيها التاريخ عمد
جسد الريح....، ووحد
شعث الروح....، وجدد
دورة الميلاد، واصدع بالطلوع:
ألقا يهوى السطوع
قدرا يأبى الرجوع
وتغلغل فى الخلايا....
والخفايا...
والزوايا....
والأقاصى والنجوع
وانسرب فى كل واد:
غيمة...
سحرا..
أريجا لايحد....
رجفة تخترق النسغ وترقى
سلم الأمشاج حتى تتلاقى
والفروع)
آه ياشعرى القديم
كم رضينا أن نجوع
رافضين اللقمة/ الزيف ولم نعبأ بغبن
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى!
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار والموت المشاع:

طلع النفط علينا
من ثنيات الصراع
وجب الحزن علينا
مادعا للهم داع
أيها الناس الضحايا
والدجى عات القناع
إنه الموت تبدى
جيشه الضخم الذراع
يعذر العاشق إما
قد مضى دون وداع
فالتى كانت هواه
أسلمته للأفاعى!

....

....

ياتباريح الخيانة
لم يعد بينى وبينى من سلام
خالط النور بعينىّ الظلام
واجتوى شكى يقينى
فاقطعى منى وتينى
وارحمينى يارجام!

....

....

ياليالى الدوامى
ذلك الشرق الجريح
سيفى الممسك به
فى قيامى......
ومنامى.......
كيف لى ألا أبوح
بانهزامى

....

....

يازمان الزلزلة
آه له:

شاعر يسكن ناسه
منذ كان
دار قلبه
ويغنى- وهو يبكى-
مهديا للكون ماسة
خلقتها كف حّبه
لم يكن يرجو من الدهر الجبان:
ثروة...
تاجا..
رئاسة
إنما يبغى فؤادا عربيا
لايغشّيه البله!

....

....

ياتواريخ القبيلة
لم يعد شيئ هنا للحب أهلا
مرحبا ياساعة الصفر وأهلا
هكذا كدت أقول
هادما معبد حبى يا «دليلة!

....

....

غَل بعضى غلّ بعضى عبثا
هذه مأساة قومى ودياري
آه يا مأساة قومى وديارى
«لو بغير الماء حلقى شَرِقٌ
كنت كالغصان.. بالماء اعتصارى»

......

لو بغير الماء حلقى شرق؟
دعنىْ وشبابتى يا أعجب العجبِ
فقد يغنى الفتى من شدة الوصبِ
وامدد يديكَ بحبل الجمر تشنقنى
الموت بالنار مثل الموت بالعربِ!

شعر

من حكايات المغنى

اسماعيل عقاب

جرد حسامك واستوثق به...يدرأ
واهمز جوادك واستنفره.. لايهدأ
واشعل حروف الأمانى فى الخطى لهبا
وانذر دماك لهـا تذكى ولاتطفأ

....

قضيت عمرا...... وحلمى لايفارقنى
يلوح لى مرفأ....لو فاتنى مرفأ
ولم أزن مزنة بالأفق شاردة
لو أنزلت غيثها فالأرض لاتظمأ
أنا المغنى ومن إلا ك يسمعنى
فللربابة لحن فى الهوى مرجأ
وليس غيرك وحى الذى أنبأ
وأنت مسطور إلهامى الذى أقرأ
وأنت أرضى التى أسعى لجنتها
وخطوة اليك لو للمنتهى أبدأ

وأنت كل الذى قد ضاع... ياوطنا
فى كل رابية جرحى الذى ينكأ
حتما أعود وأحلامى التى نهبت
والعمر يمضى سدى والموت لايرجأ
وجهى إليك.. وسيفى لايطاوله
خوف.... ومهرى إذا ماكر لايعبأ



شعر

قصيدتان

مدحت منير

الحصار

رفرف غسيل الجيران على حبلنا
رايات
لأوطان مننا
بتغزل الأبيض فى توب الشمس
وبتجمع القشطه على وش البنات
وبتغلى فى عنيهم لبن
وتقطع القلب السكّات
***
أنا اللى من خجل المشابك
لو رفع الهوا الفستان
أنا للى من طين المطر
شفت الحبال
بتفجر الرمان على وش القمر
***
بينى وبين الكدب... ليل

بينك وبين الصبح...سور
وبين السما والأرض سلك النور
وعصفور
بينط حبل المشنقة
وع الناصيه الحصار
وع الناصية انصهار المريله
فى الشرنقة
وللناصية حدود الكون
أوائل غزو دخان السجاير فى الرئه
وع الناصية انكسار
نزلت قلبى فى السبت لبياع الخضار
حطه على البيعه
أو حطه فى كفه
والباقى فى كفه
أو سيبه زريعة
تبات
تطرح خضار

«دم الفرح»

بترمم العفاريت على طرف البلد
معسكر لنجليز
حلف الغفير
على آخر رصاصه من نبات الحربِ
واتمد خيط
م السحاب للأرض بتراب المعيز
رادم
سباطات البلح
***
كان الأخير
آخر الماشيين من المرايات
رايحين
على بلاد الفرح
***
ومن حريق لحريق
شبت العمارات لفوق
وبتطرد السكان من الشارع
نازل
من الدور الأخير
يامين يعين القلب من السقوط الحر
من دنيا بتعيط على كتفى
بلت جبينى
بالزيحان والمر
***
وأمر من حفر الكنال
عيون الغر
عصفور
مرتل سورة الغلة ف صلاة الفجر
شاف المطر
مابينتهيش

حفر المطر ع الخنادق بنادق حداوخفافيشَ
والناس...
بتخدع بعضها بالصيف
الناس
بتشبه بعضها...وتتوه
فلاح
همس لأخوه
حصدوا النجوم بالبنادق
خبى القمر فى الدريس
بترمم العفاريت
على طرف البلد
معسكر لنجليز



شعر

هلا هيل

حسن صابر

نفضت إيدى من تراب السما
فكيت طواحينى
ونقلتها على مركب المرايات
مرصوصة ع الجبل البيوت والناس
كان احتفال المطر صامت فى ساعة
الوداع
دورية الشمس والحراس بتتغير
كان الزمن ملفوف على برج من فضة
عينى بتلمح فى البعيد البعيد
راجعة القوافل من طريق الحرير
خيوط بتتسلل لرجلينا
وتشدنا لبحيرة
كانت بتخطف كل ليلة قمر
كانت تطلع كل صبح عروسة
ييجى المطر شايل زينتها
وعريسها تايه فى طريق الحرير

* * *

منجم بيتسلل لحلمى فى المسا
وبلاد بتتسمر على ضفة الأنهار
وشجر مهاجر فى غابات الضل
وكنت ماشى فى طريق الزغب
من بوابات الطيف
بادخل مدن
حاوى طبيب تاجر
ماكانش يألمنى
غير الحمام لما ينكرنى
ولاكانش يفرحنى
غير انفتاح الشيش فى آخر الزقاق
الأرض دايرة فى الفضا المحروم
متكلفتة ف هلاهيل
وانا كنت شايل م الغلال والكروم
سبق النجوم والليل ورقص الريح
حاوصل . . لكنز
لمية المحاياة
لأميرة جوه الحصن
لبيوت قزاز ع البحر
حاوصل .. لباب
ياخد لسابع باب..
مقفول

تحقيق العدد

سرقات الفيديو تحول صناعة السينما إلى كارثة قومية

إعداد: مجدي حسنين

منذ دخول «الفيديو» مصر عام ١٩٧٧، وهو جهاز مثير للمشاكل، فقد ساهم في تغيير الرؤى الاجتماعية والثقافية والتربوية في المجتمع المصرى، بعد ماغرس في العمال والفلاحين عشق السهر طوال الليل أمام الأفلام الملونة ونسيان عادة الاستيقاظ مبكرا مع طلعة الشمس الأولى، وشجع المراهقين على مشاهدة أفلام «البورنو» المتوفرة بالآلاف وتعريض قيم المجتمع ومبادئه للانكسار والضياع، كما أضاع حقوق المؤلفين والمنتجين والشركات ، التى تصل فى مجملها- كما أشارت بعض التقارير إلى أن صناعة السينما على المستوى العالمى تفقد مليار دولار سنويا لصالح قراصنة الفيديو، وتخسر السينما المصرية وحدها ٦٠٠ مليون جنيه كل عام، دون رقيب أو مدافع عن هذه الأموال المهدرة وفى ظل سيطرة هذا الجهاز العجيب، انتهت ظاهرة استمرار عرض الفيلم فى دور العرض المختلفة إلى أسابيع عديدة، كما حدث مع بعض الأفلام سابقا حين تجاوز عرضها ٥٠ أسبوعا على التوالى. وهذا بالطبع له انعكاساته السلبية على إيرادات الفيلم الواحد، وله أيضا انعكاساته فى عزل المواطن المصرى أمام سجن الفيديو الذى لايقهر.

لكن.. ليست التكنولوجيا كلها سوءً، فلاشك أن الاستخدام الأمثل للفيديو له ايجابيات أكثر من أن تحصى، وتظل ظاهرة القرصنة وحالات السطو المستمرة التى يتعرض لها الفيلم المصرى فى الأسواق، المحلية والعربية والأوروبية والأمريكية على السواء، تظل هذه الظاهرة أفدح من كل السلبيات، فلا تبقى من الإيجابيات شيئا، وتدفع المرء أن يردد كلمات «بريخت» التى خاطب بها صديقة «بنجامين» قائلا: «أنهم يخططون لدمار يرجع بنا إلى العصر الجليدى مرة أخرى، إنهم لم يستولوا على بيتى وبركة أسماكى وسيارتى فقط.. لكنهم انتزعوا أيضا مسرحى وجمهورى، .. ويجب أن تذكر هذا دائما، ولاتبدأ بالأشياء الطيبة فى الماضى، بل ابدأ بالأشياء السيئة فى الحاضر»!

ولايقف الأمر عند ضياع حقوق المنتجين المالية، بل إن إنتاج فيلم واحد أصبح يمثل كارثة مالية للمنتج الجسور الذى يتجرأ على الدخول فى حلبة القراصنة ومافيا الفيديو، لأنه لايضمن أن يسترد ما أنفقه على فيلمه من السوق المحلى وحده، ناهيك عن انتظار أرباح خارجية كانت الأفلام المصرية تحققها فى الماضى بسهولة ويسر، ودفعت القائمين على الاقتصاد المصرى حتى السعينات إلى اعتبار صناعة السينما إحدى الصناعات الأساسية التى تساهم فى دفع الاقتصاد الوطنى إلى الأمام، وكانت هذه الصناعة تمثل الدخل الثانى لمصر بعد القطن، وهنا تظهر الحاجة جلية لوجود قانون يحدد علاقة التعامل بالفيديو كاسيت حماية لهذه الصناعة الوطنية التى تتدهور يوما بعد يوم.

ومنذ عهد وزير الثقافة السابق: د. أحمد هيكل، والكلام كثير عن وجود قانون للفيديو، يحدد العلاقات فى التعامل، ويضمن حقوق المنتجين، وينظم عمليات تسويقه فى الخارج، وحتى الآن لانسمع عن هذا القانون شيئا.. فريق يؤكد وجود القانون- بالفعل- فى مجلس الشعب، وهو الآن قيد الدراسة قبل عرضه على أعضاء البرلمان، وفريق ثان يرى أن القانون يحتوى على ثغرات عديدة، ولابد من انتظار رأى المتخصصين وأصحاب المشورة وهم أهل الصناعة نفسها لسد هذه الثغرات. وفريق ثالث ينفى الحاجة إلى إصدار قانون خاص للفيديو فى ظل القوانين الموجودة فعلا والتى تحمى حقوق المؤلف، وهى عديدة، بالإضافة الى الاتفاقيات الدولية والعربية التى وقعت عليها مصر وأعلنت التزامها دستورياً بتنفيذ بنودها، وكذلك القرارات التى صدرت فى هذا الشأن.

ويصدق هنا قول بيرم التونسى:

لوكان فى نوابنا نايب ينظم الأوبريت

أو حتى ينظم على تربة أبوه كام

بيت

أو حد كان قال له إيه روميو وإيه جولييت

ماكانش يصبح قانون الفن والتفكير

مدشون لغاية مايتفرق ورق تواليت.

وبين تشتت الآراء.. تتعدد الجهات التى ترى أنها الأحق فى تقديم مشروع قانون الفيديو، ويوجد بمجلس الشعب حاليا المشروع الذى تقدم به سعد الدين وهبة نقيب السينمائيين ورئيس لجنة الثقافة والإعلام بالحزب الوطنى، وهناك مشروع آخر -تزمع وزارة الثقافة تقديمه عبر لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، وهو مشروع لم يسمع عنه أحد شيئا حتى الآن، والجهة الثالثة هى السينمائيون أنفسهم، ومدى أحقيتهم فى تقديم تصور لمشروع قانون للفيديو، أو المشاركة فى المشروعين الآخرين، خاصة أنهم أصحاب المشكلة.

أصل الحكاية:

تشير د. منى الحديدى. الأستاذة بكلية الإعلام- إلى أن عام ١٩٧٧، هو العام الذى دخلت فيه أجهزة الفيديو ذات الشريط الكبير، وكان ثمن الجهاز آنذاك غاليا، أما الأجهزة ذات الأشرطة الصغيرة فقد دخلت مصر عام ١٩٧٩، وبعدها انتشر الفيديو فى مصر انتشارا ملحوظا. وتوضح د. الحديدى أن



قانونان للفيديو: أحدهما مات.. والثانى يحتضر

السبب الرئيسى فى اقتناء المصريين لاجهزة الفيديو هو المظهرية والرغبة فى استكمال كل الكماليات الكهربائية، فضلا عن أن المصريين العاملين فى الدول العربية أبّان السبعينات، لم يكن لديهم فى فترة الأغتراب من وسائل الترفيه سوى الفيديو، فاعتادوا عليه وجاء وابه إلى القاهرة، وأصبحت هناك عملية محاكاة، فالأسر المصرية تقلد بعضها البعض مما أدى إلى سرعة انتشار الفيديو.

ولم تنقض السبعينيات حتى كانت هناك عشرات الشركات الكبيرة لتوزيع الشرائط، فضلا عن عدد من الشركات الصغيرة ومئات النوادى المنتشرة فى كل المحافظات، ومع حلول منتصف الثمانينات، وصل الازدهار لقمته، وصار الفيديو ركنا أساسيا فى كل بيت مصرى حتى بيت أفراد الطبقة الوسطى، رغم أن ثمنه يعادل أكثر من ثلاثة أضعاف ثمنه العالمى بسبب الجمارك الباهظة المفروضة عليه، وكذلك جعلت المقاهى- الريفية بشكل خاص- منه سهرة يومية غير قانونية ولكن ثابتة.

الأمر نفسه يؤكده الناقد **«مدحت محفوظ»** فى دراسة أعدها حول الثقافة السينمائية فى مصر فى عصر التليفزيون والفيديو، إذ يشير إلى أن الصورة فى مصر مع مطلع التسعينات أصبحت كمايلى: أكثر من نصف البيوت المصرية يملك أجهزة فيديو، وتتراوح التقديرات حول رقم ٧ مليون جهاز (أوجهاز لكل ثمانية أفراد من السكان)، هذا إلى جانب الآلاف من أندية الفيديو التى تغذى تلك الأجهزة بنسخ مؤجرة رخيصة جدا من الأفلام، ومئات من الشركات التى تغذى تلك النوادى بأحدث ماتنتجه السينما فى كل البلاد، لاسيما السينما الأمريكية أولا بأول، وبمجرد عرضها فى أمريكا ونظرا لأن استيراد شرائط جديدة للعرض فقط كفيديو محظور فى مصر منذ عام ١٩٨٦ لأسباب سياسية واقتصادية تتعلق بترشيد إنفاق العملات الصعبة، فيوضح «مدحت محفوظ» أن الحل أمام شركات ونوادى الفيديو هو مسح اسم الفيلم من تلك الشرائط وإضافة اسم فيلم قديم مسموح به رقابيا وتجاريا فى مصر ليوزع بدلا منه.

وتشير الاحصائيات إلى أن العدد الإجمالى للأفلام الأجنبية المتاحة للعرض العام بشكل علنى أكثر من ١٠ آلاف فيلم، أكثر من ٨٠٪ منها أمريكى، والباقى مابين أفلام الهند وهونج كونج، وهناك عدة آلاف من أشرطة «البورنو» السرية، التى تتمتع بسوق توزيع تحتية خاصة يصعب ملاحقتها، عدا الأفلام المصرية التى يتاح كل جديد فيها من خلال فترة ثلاثة شهور- فى المتوسط- بعد العرض السينمائى، إلى جانب معظم الأفلام القديمة، بحيث لايتجاوز اليوم عدد الأفلام المصرية، غير المتاحة كفيديو، ١٥٪ من عددها الكلى منذ بدء الانتاج السينمائى طوال سبعين عاما.

عملية رباكبيرة

ويضيف **مدحت محفوظ**: منذ سنوات تتصاعد المطالبة بإصدار قانون للفيديو ينظم هذه التجارة ويقضى على القرصنة، لكن الظاهر أن مايحدث هو أضخم عملية ربا فى تاريخ الحياة الفنية فى مصر، فالكل يخدع الكل، والكل يدعى أنه يريد القانون، بينما هو آخر من يريده، إن الجميع مستفيد من الوضع الحالى، وحتى من يضارون فعليا مثل موزعى

الأفلام الأجنبية -الكبيرة- توزيعا سينمائيا، لن يقبل مشرّع واحد أن يجعل السجن عقوبة للقرصنة كما يطالبون، والأمر ببساطة أننا نشاهد الأفلام دون أن ندفع «سنتا» واحدا لصانعيها الأمريكيين، ودون أن ندفع للحكومة المصرية الاضرائب رمزية، كما أن المستوردين سعداء بأرباحهم الهائلة، وشركات التوزيع سعيدة بشراء حقوق الفيلم بألف أو ألفين من الجنيهات، وكذلك أندية الفيديو سعيدة بشراء الفيلم بعشرين جنيها، وطبع عدة نسخ منه دون دفع حقوق للشركات أو ضرائب للحكومة، وكلها دون مخاطر جنائية تذكر، والجمهور- هو الآخر- سعيد بتأجير أحدث الأفلام نظير جنيه واحد أو أقل، أما النقاد فهم أكثر الجميع سعادة لأنهم منذ خمس سنوات لم يصل لأحلامهم أنهم سيشاهدون أيا من الإنتاج الأمريكي فى نفس سنة إنتاجه، فما بالك بمشاهدته كله، ومن هنا تبدد حلم قانون الفيديو أدراج الرياح، حتى قبل أن يعلم أحد من الذى كان يحلم به أصلا!

ترسانة القوانين

لكن هل نحن فى حاجة إلى قانون للفيديو؟

الناقدة **«ماجدة موريس»** ترى أننا لسنا فى حاجة إلى قانون خاص بالفيديو فى مصر، فالمشكلة ليست فى قلة القوانين أو كثرتها، ولكن القضية الأساسية ترجع لكونها معطلة ولاتنفذ، ونحن نحتاج إلى نوع من فرز القوانين، نظرا لوجودها متناقضة فى حالة من الشوشرة العامة والإختلاط، وأعتقد أننا نحتاج الى إعادة غربلتها والاصرار على تطبيقها. ورغم صعوبة هذا الطريق إلا أنه على المدى البعيد أسهل من إصدار قوانين جديدة، فهذا هو الطريق الصحيح إذا أردنا إنجاز شئ حقيقى، وأذكر فى **ندوة حماية حقوق المؤلف** التى أقيمت على هامش معرض الكتاب الدولى فى يناير الماضى، واشترك فيها عدد من أساتذة القانون أنهم قدموا الأدلة على أن قانون الفيديو بالشكل الذى قدم به الى مجلس الشعب لايضيف جديدا الى نصوص القوانين الموجودة بالفعل، والتى تحمى حق المنتج لشريط الفيديو أو المصنف الفنى، ولكن المشكلة تفاقمت بسبب عدم تطبيق القوانين، وهو ما أقنع **«د. رفعت المحجوب»**- رئيس مجلس الشعب السابق- بسحب القانون قبل عرضه على المجلس بناء على مذكرات قانونية قدمتها لجنة التشريع بالمجلس.

وتوضح **«ماجدة موريس»** أنه من المفروض الأ يمر هذا الموضوع مرور الكرام لأنه من العبث أن نضيع الوقت فى البحث عن قانون جديد، قبل أن نعرف رؤية القوانين الحالية التى تخدم نفس القضية، وبالتالى فإن البحث يجب أن يبدأ من مجلس الشعب نفسه **حول المذكرات القانونية التى أوقفت عرض مشروع القانون على مجلس الشعب، ثم سؤال الجهات المختصة بحماية المصنفات الفنية: هل هى قادرة -حقا- على مطاردة لصوص الفيديو، خاصة أن هناك إشاعات كثيرة، تحوم حول غرفة صناعة السينما ودورها فى حماية هذه الصناعة الوطنية، ووقف تسرب الأفلام المصرية الى شركات الفيديو بشكل غير قانونى**، والجميع يعلم هذا دون أن يتهم الغرفة بشكل محدد وواضح، وهو

الأمر الذى يجعل القضية ذات أطراف متعددة، وربما يكون البحث عن قانون الفيديو أضعفها فى الوقت الذى توجد فيه أطراف فاعلة دون أن تشير الأصابع باتهامها بتخريب هذه الصناعة، أو يبحث أحد عن دورها الحقيقى فى هذه الأزمة.

أين هذه القوانين

وبالبحث عن القوانين التى تنص على حقوق المؤلف فى مصر. يقودنا د. **محمد حسام لطفى**- أستاذ القانون المدنى المساعد بكلية الحقوق جامعة القاهرة- فى بحثه عن **«الحماية التشريعية لحق المولف فى مصر»** موضحا أن النصوص الحاكمة لحماية حق المؤلف فى مصر تنقسم الى قوانين واتفاقيات دولية وقرارات تنظيمية تصدر من كل مسئول فى مجال نشاطه، وينص الدستور فى مادته (١٥١) أن الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية حق المولف فى مصر، تعتبر جزءاً من التشريع المصرى، وتكون لها قوة القانون بعد إبرامها والتصديق عليها ونشرها وفقا للأوضاع المقررة. أما القوانين التى تنص على حق المؤلف، فنجد قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المعدل بالقانونين ١٤ لسنة ١٩٦٨، و٣٤ لسنة ١٩٧٥ بشأن إيداع نسخ من المصنفات الفكرية بالمركز الرئيسى لدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

وقد تعددت الاتفاقيات التى انضمت إليها مصر فى هذا الخصوص: نذكر منها اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية- وثيقة باريس لعام ١٩٧١- التى انضمت اليها مصر بالقرار الجمهورى رقم (٥٩١) لسنة ١٩٧٦، والذى بموجبه أصبحت اتفاقية برن نافذة فى مصر. والاتفاقية الثانية هى اتفاقية «جينف» بشأن حماية منتجى التسجيلات ضد النسخ غير المشروع- التسجيل الصوتى سواء اسطوانات أو كاسيتات- الموقعة فى اكتوبر عام ١٩٧١، والتى انضمت اليها مصر بالقرار الجمهورى رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧. والاتفاقية الثالثة هى اتفاقية تفادى الازدواج الضريبى على حقوق المؤلف الموقعة بمدريد عام ١٩٧٩ والتى انضمت اليها مصر بالقرار الجمهورى رقم ٥٣٩ لسنة ١٩٨١، **وللأسف لم ينشر هذا القرار بالجريدة الرسمية، شأنه فى ذلك شأن الكثير من القرارات الجمهورية.**

والرابعة هى اتفاقية حماية الدوائر المتكاملة- فى مجال صناعة الحاسيات- الموقعة فى واشنطن عام ١٩٨٩، والتى انضمت اليها مصر فى ٢٦ يوليه عام ١٩٩٠ بموجب القرار الجمهورى رقم ٢٦٨ لسنة ١٩٩٠. والخامسة هى اتفاقية التسجيل الدولى للمصنفات السمعية البصرية، الموقعة فى جنيف عام ١٩٨٩ والتى انضمت اليها مصرفى ٢٠ ابريل سنة ١٩٨٩، ولم تدخل هذه الاتفاقية حيز النّفاذ لعدم اكتمال نصاب الدول الأعضاء المطلوب لذلك.

كما انضمت مصر إلى عضوية اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفردية، وهى إحدى المنظمات المتخصصة للأمم المتحدة، الموقعة فى جينيف عام ١٩٦٧، وانضمت كذلك فى عام ١٩٨٩ الى الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف الموقعة فى بغداد عام ١٩٨١ من مؤتمر الوزراء المسئولين عن الشئون الثقافية فى الوطن العربى للدورة الثالثة، وقدارتبط انضمام مصر الى هذه الاتفاقية

بعودتها الى الجامعة العربية،

واذا جئنا إلى القرارات فسنجدها هى الأخرى متعددة، ولعل أهم هذه القرارات هو قرار وزير الثقافة رقم ١٩٥٣ رقم ١٩٥٣ لسنة ١٩٨٥ بشأن إنشاء المكتب الدائم لحماية حق المولف كمكتب تابع للمجلس الأعلى للثقافة، ويتولى هذا المكتب بوجه عام العمل على توفير الحماية لحق المؤلف فى نطاق أحكام القانون المصرى، والاضطلاع بالمهام التى يقتضيها تنفيذ الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية المصنفات الأدبية والفنية والعلمية التى تكون مصر طرفا فيها، سواء على المستويين الداخلى والدولى.

وأمام كل هذا الكم من القوانين والإتفاقيات والقرارات، يستحق الأمر من المشرع وقفة لحماية أصحاب الحقوق المالية على المصنفات التى يراق دم مؤلفيها بغير حق، ولاينالون الا الفتات ويغنم غيرهم الملايين، ويجب دائما الإستعانة بالتشريعات القائمة فى حماية مايستحدث من أمور، ولايلجأ إلى إصدار تشريع جديد إلا بعد التأكد من فشل الأنظمة الحالية، ولو مع بعض التعديل، فى توفير هذه الحماية.

وواقع الأمر أن التشريعات الموجودة تحمى كل المصنفات الفكرية أياكان نوعها أو شكل التعبير عنها أو أهميتها أو الغرض منها، وأن التطورات التكنولوجية الحديثة لاتهدد نصوص القانون نفسها، وإنما تهدد مفسرها، وهنا يتجلى الدور الإبداعى للقاضى والفقيه، وهو دور أثبت التاريخ جدارة أجيال القانونيين بتحمله والتصدى له.


ماجدة

أهل القانون: لاحاجة لقانون جديد ولدينا قوانين حماية حقوق المؤلف

رؤية الفنانين

الأمر بالنسبة للفنانين- والمنتجين منهم خاصة يختلف كثيرا عن رؤية أهل القانون ومن تضامن معهم.

تقول الفنانة ماجدة الصباحى: لاشك أن عدم إصدار قانون الفيديو حتى الآن غير مفهوم، رغم أنه فى مصلحة صناعة السينما وحمايتها، وسبق أن تعددت الشكاوى للجهات المسئولة أملاً فى إصدار هذا القانون، والذى بدونه سوف تسرق هذه الصناعة كما يحدث حاليا، ولن تحصل مصر على العملة الصعبة التى تحتاج اليها بعدم تصدير الأفلام بشكلها القانونى. كما يؤدى الى خسارة المنتجين، والأضرار واضحة للجميع، ورغم تكاسل لجنة الثقافة بمجلس الشعب وغرفة صناعة السينما.

وتضيف ماجدة: **نحن نحتاج كل يوم الى قانون يدعم القانون الذى لاينفذ، ولابد من زيادة التشديد فى هذا الأمر باللذات بعد ما أصبحت صناعة السينما مباحا سرقتها من كل من هب ودب** ،ولاتوجد مبادئ ولاقيم تحترم القوانين الموجودة أصلا، وهى قوانين غير محددة وغير واضحة، والقاعدة دائما تقول أن القوانين سنت لكى تخرق، وعلينا أن نبحث عن إمكانية سد هذه الثغرات حماية لأموال المنتجين والصناعة الوطنية.

لسنا بوقا للسلطة

ويقول يوسف شاهين: السنوات الطويلة التى نطالب فيها باصدار قانون الفيديو، يعكس قلة الإهتمام وقلة فهم السلطة لأهمية حماية صناعة السينما، وهناك القانون الذى أقره أكثر من ٣٤٠٠ فنان بالأجماع منذ ثلاث سنوات، ومازال ملقىً فى ممرات مجلس الشعب، وهو قانون السينمائيين، وهذا يؤكد **أن السلطة يعفالم بين جنباتها استهانة عجيبة بمصالح المواطنين، وتفرز تبريرات أعجب لهدم صناعة من أهم الصناعات الموجودة فى مصر، ورأيى الخاص هو لابد من تحرك السينمائيين بشكل أكثر فعالية وأن يرفضوا أن يكونوا أبواقا للسلطة التى تفضل الإستغناء عن ٦٠٠ مليون دولار سنويا واردات أفلام،** وبدلا من السعى لتطبيق القانون من أى جهة قدمته أؤكد أن النية أصبحت واضحة من جراء التلاعب المقوت والمماطلة فى تمييع القرارات، وهذا لايفيد السلطة، بقدر مايمثل خرابا اقتصاديا للصناعات الوطنية، والحقيقة أننى لا أصدق كل مايردده المسئولون بعد استبعاد السينمائيين الأحرار وركنهم على الرف، وعدم سماع رأيهم، أما وزارة الثقافة ولجانها المختلفة فهؤلاء جميعا منفذون لأوامر السلطة العليا التى لاتريد إصدار القانون، وكأننا ندور فى حلقة مفرغة ويشير يوسف شاهين إلى تضارب الجهات التى تنوى تقديم مشاريع لقانون الفيديو الى مجلس الشعب مؤكدا فكرته حول أن السلطة لاتريد إصدار القانون، ولو كانت لديها النية لاستطاعت أن تقضى على المافيا المنتشرة فى كل مكان. ويؤكد يوسف شاهين الفساد المستشرى فى غرفة صناعة السينما،

وأن النقابة تم تحويلها الى ناد ، ومنذ خمسة عشر عاما تغير علينا أكثر من وزير، وجميعهم وعدونا بإنقاذ المهنة، ولاشك أن بعضهم حاول إنقاذها، ولكنه صدم **أمام هذه الأفكار الفلسفية التى تعبر عن التضحية بالثقافة فى مصلحة الإعلام الراضخ لإرادة السلطة.** والمسألة ليست صدفة، فكل الأجهزة التى تدافع عن السينما هى أجهزة فاسدة، ويتم كسر أوتحيطم جميع الإتفاقيات التى تنص على حماية حقوق المؤلف فى مصر، وعلى مستوى الأفراد كلنا **معشر السينمائين حاولنا حماية الفيلم المصرى وفشلنا، ونضطر اليوم لطلب الحماية من الولايات المتحدة الأمريكية، كما هو الحال مع السعودية وهذا ماتم فى قرارات السفارة الأمريكية التى أصدرها فرانك ويزنر سفير أمريكا بالقاهرة وتدخله المباشر لحماية الفيلم الأمريكى فى مصر، ولكن كل هذا بلا جدوى، طالما أن المنبع نفسه والدولة المنتجة لاتهتم بحماية إنتاجها، ولايمكن أن يحميه الخواجه.** أما فى بعض الأسواق المنظمة مثل السوق الفرنسى، نجد أن القانون ينص على حبس من يسرق الفيلم أو ينسخه، فى حين نجد الحال فى انجلترا على العكس تماما من ذلك واذا تجرأ أحد على رفع قضية سرقة على أحد لصوص الأفلام، فسوف تخرب مصاريف القضايا بيته.

قراصنة الفيديو على رأس السينمائيين



سعد الدين وهبة

أهل الفن: لابد من قانون يردع اللصوص وينهى الخسائر الجسيمة

ويقول حسين فهمى: كان من المفروض أن يصدر قانو الفيديو منذ خمس سنوات، نظرا لضخامة حجم السرقات التى يتعرض لها فى أسواق أوروبا وأمريكا وشمال أفريقيا والدول العربية وفى مصر نفسها وحينما تم اجتماع منذ سنتين لحماية صناعة السينما ومناقشة أوضاع سرقة الأفلام قلت: **إن قراصنة الفيديو رأسوا هذا الإجتماع، وأشير بأصابع الأتهام الى نقيب السينمائيين الذى عطل إصدار هذا القانون.** من ناحية أخرى حاولنا اقناع الأمريكيين من خلال اجتماعات مستمرة على تبادل المنفعة فى حماية الفيلم الأمريكى فى مصر نظير حماية الفيلم المصرى هناك، وحضر هذه الاجتماعات **جان فالينتى** رئيس النقابات الفنية الأمريكية، ودفع لانشاء جماعة من المنتجين المصريين لتنفيذ هذه الأفكار، ومن هنا جاءت فكرة إنشاء اتحاد الفنانين، بعد مارفض الأمريكيون التعامل مع أية أجهزة حكومية أو نقابية، والأحصائيات تشير إلى أن الفيلم الأمريكى يخسر فى مصر وحدها أكثر من ١٠٠ مليون دولار سنويا، وكذلك الحال بالنسبة للفيلم المصرى فى الولايات المتحدة، إذ إن سعره الحقيقى يتجاوز مليون دولار وهو رقم مفزع، فى حين أن الثمن الحقيقى الذى يباع به لايتجاوز ثلاثة آلاف دولارو فى أحيان كثيرة يرفض الموزعون الأمريكيون شراءه، بدافع سرقته من أسواق الخليج، وتفاجئ أن النسخة الواحدة من الفيلم المصرى يتم تأجيرها بـ ١٦ دولار لليوم الواحد، فى حين أن ثمن شراء النسخة يتجاوز ٧٠ دولار هذا غير مجموعات الأفلام القديمة التى تحقق مكاسب خرافية، تدخل فى جيوب اللصوص، **الأمر الذى يكشف لنا عن أن ميزانية الفيلم المصرى غير حقيقية، لأن الدخل أساسا غير حقيقى،** وإذا وضعنا تقديرا لهذه الميزانية يبلغ ٥٠٠ ألف جنيه فى المتوسط، فهو لايستطيع تحقيق أى مكاسب تتجاوز المليون جنية، فى الوقت الذى يحقق ٧ مليون جنيه فى البيع والشراء الفعلى، لكنها أرقام كلها مسروقة وغير مضمونة

نحتاج إلى قانون رادع

ويقول صلاح أبو سيف: الآن أصبحنا فى حاجة إلى هذا القانون، نظرا لوجود من لهم مصلحة فى تعطيل هذا القانون، وجميع المعروض حاليا من أفلام لاتوجد له أى نوع من **البراءة القانونية** ويكتفى المسئولون هنا فى مصر بوجود فاتورة شراء نسخة من الفيلم من أسواق لندن وتوزيعه على أندية الفيديو فى مصر، والمدهش فى الأمر أن السفير الأمريكى بالقاهرة هدد بقطع المعونات الأمريكية إن لم يتخذ إجراء حقيقى لحماية الفيلم الأمريكى فى مصر، وأكد أنه سيتم خصمها من هذه المعونات، ونحن لانستطيع أن نفعل مثل ذلك فى أسواق أمريكا، والمسألة فى رأيى تحتاج الى قانون رادع وعقاب واضح لكل من يسرق فيلما، خاصة أن انتاج الفيلم المصرى لايعود بتكاليفه، فى الوقت الذى تشير فيه الإحصائيات أن عوائد توزيع الفيلم المصرى فى أمريكا وحدها يكفى لإنتاج أضخم الأفلام المصرية.

خط سير القانون

وكان لابد من لقاء منيب شافعى رئيس **غرفة صناعة السينما المصرية** لسماع الرأى الآخر مقابل رأى الفنانين فى هذه القضية فأكد إننا بلد تنتج الفيلم السينمائى وليست مستهلكة له فقط، وكان من الواجب أن يواكب تطور صناعة السينما وظهور الفيديو، أن يصدر قانون خاص للفيديو، وعند مانرجع بالذاكرة للوراء نجد أن بداية ظهور الفيديو واكبت ظهور شركات مستقلة بإنتاج الفيلم على أشرطة الفيديو، وخلق ذلك رواجا كبيرا فى أعوام ٨٤، ٨٥و١٩٨٦، لدرجة أن اصبح الفيلم المصرى يدعم من الفيديو، الذى يمثل موردا هاما للفيلم المصرى، وربما وصلت كثير من الأفلام لأسعار جيدة مع تكلفة ذلك الوقت فى العمل السينمائى، هذا الى جانب الأسواق الخارجية، لكن عدم وجود قانون للفيديو شجع اللصوص على اختراع طرق جديدة للسرقة، واللصوص المصريون بالذات اكتشفوا طرقا للسرقة غير معروفة أو مسبوقة، لدرجة أننا نجد أفلاما يتم تصويرها من دور العرض، وهذا غير مسبوق فى أى مكان بالعالم، يبدو أن هناك من يرى فى فن السينما فنا ترفيهيا فقط، مغفلا الجوانب الثقافية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية لهذا الفن ،الأمر الذى يفسر تعطيل إصدار القانون حتى الآن. واليوم انتشرت أجهزة الفيديو بشكل مخيف، ولم يعد مورد الفيلم من الفيديو يقف عند حدود ١٠٪ فقط فى بداية الثمانينات، بل تجاوز هذه النسبة بكثير، لدرجة أن موزع الفيلم لايضمن أن يغطى تكلفة الفيلم الذى تجاسر بشرائه، وأصبحت عملية اصدار قانون الفيديو ملحة، وأعتقد أن سعر الفيلم سوف يرتفع إذا وجد هذا القانون بعد وضع محددات لردع هؤلاء اللصوص وإذا كان وراء كل قانون بعض التجاوزات فلايمكن أن تصبح بالصورة التى وصلنا اليها اليوم والتى تهدم صناعة السينما، وإذا جعلنا موارد الفيلم يمكن تغطيتها من السوق الداخلى فهذا نجاح لصالح السينما المصرية، كما أن القانون سيحدد أطر العلاقة فى بيع الفيلم وشرائه، بدلا من بيع الفيلم مدى الحياة كما يحدث حاليا، وأتصور أن المرحلة القادمة سوف تكون حاسمة فى إصدار هذا القانون، بعد ما أجلت بعض الظروف السياسية إصداره حتى الآن.

وحول وجود مصالح للبعض فى عدم إصدار هذا القانون حتى الآن، يوضح منيب شافعى: أن هذا الكلام مطلق على علاته، واذا كان البعض مصالح فمن المؤكد أنهم لايعملون فى هذا المجال، خاصة أن جميع العاملين فى مجال السينما من مصلحتهم إصدار هذا القانون.

جولة فى مجلس الشعب

حاولنا الإتصال بالمسئولين عن لجنة الثقافة والأعلام بمجلس الشعب وأفادت السيدة **فايدة كامل** أن مشروع القانون الذى تقدم به **سعد الدين وهبه** يمثل مشروعا جيدا، لأنه معايش المشكلة بكل نتائجها السلبية والإيجابية، وعن وجود مشروع آخر تزمع وزارة الثقافة تقديمه، أكدت أنه لابد من ضم المشروعين والإستفادة منهما حماية لحقوق المنتجين وصناعة السينما، ووزير الثقافة بصفته وزيرا فى حكومة الحزب الوطنى لابد أن يسلك السبيل المعتاد فى تقديم مشروعه الجديد، بأن يعرضه أولا على لجنة الثقافة والاعلام بالحزب الوطنى ، التى يرأسها سعد

الدين وهبه قبل عرضه على مجلس الشعب.

مشروع أم مشروعان؟

إذن فالمسألة برمتها فى النهاية سوف ترجع الى سعد الدين وهبة. فماذا يقول؟:

منذ حوالى ثلاث سنوات فكرنا فى إصدار قانون للفيديو، وتم بالفعل تشكيل لجنة من نقابة المهن السينمائية وغرفة صناعة السينما، ووضعت المشروع وتمت مناقشته فى ثلاث ندوات بنقابة المهن السينمائية ولجنة الثقافة بالحزب الوطنى. ودعوت المسئولين عن الثقافة بأحزاب المعارضة لحضور هذه المناقشات، وتقدمت به الى مجلس الشعب، وفى دورة المجلس الأولى تمت مناقشته داخل لجنة الثقافة والاعلام بالمجلس،ثم أرسلناه الى الوزارات المعنية وهى الثقافة والاعلام والمالية والاقتصاد والداخلية حتى نتلقى ملاحظتها، وفى لجنة الثقافة بالمجلس أيضا تم عقد جلسة استماع للمنتجين السينمائيين والعاملين فى قطاع الفيديو كاسيت، تم عقدنا اجتماعا مع مندوبى هذه الوزارات وانتهت على ذلك الدورة الأولى ١٩٨٨/١٩٨٩

وفى مطلع عام ١٩٩٠ بدأت الدورة الثانية بتقديم دراسة شاملة ووضع الصيغة النهائية للمشروع، وكلفت اللجنة التشريعية بالمجلس بوضع هذه الصيغة القانونية وتم عرضها على رئاسة المجلس تمهيدا لإدراجها فى جدول الأعمال.

ورأى د. **رفعت المحجوب**- رئيس مجلس الشعب السابق- إعادة صياغة بعض المواد، وشكل لجنة برئاسته هو وعضوية الوزير أحمد سلامة وزير مجلسى الشعب والشورى وكمال الشاذلى رئيس الهيئة البرلمانية للحزب الوطنى وسعد الدين وهبه والمستشار ماهر مهران أمين عام مجلس الشعب، ولكن جاء صدور حكم المحكمة الدستورية بحل مجلس الشعب ووضعت أولوية لقوانين أخرى، ولم يعرض قانون الفيديو على المجلس قبل حله.

وفى المجلس الجديد لم أدخل ولم أتقدم به. ومن الممكن أن يتقدم به أى عضو آخر، وتمهيدا لذلك عرضت المشروع على لجنة الثقافة بالحزب الوطنى ووافق عليه الجميع، ولكن فوجئت بأخبار فى الصحف تفيد بأن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة تشرع فى تقديم مشروع لقانون الفيديو، وجميع أعضاء اللجنة شاركوا فى وضع المشروع القديم، والتقيت برئيس هيئة قطاع السينما يوم افتتاح معرض الكتاب واتفقنا على توحيد الجهود، ولكن كان د. **ابراهيم على حسن** رئيس المجلس الأعلى للثقافة وهو مستشار سابق بمجلس الدولة قد راجع المشروع الجديد وقيل إن وزارة الثقافة سوف تتقدم به إلى مجلس الشعب.

وأنا لست متمسكا بالمشروع الأول الذى وضعه أصحاب المصلحة والمتخصصون، وانتهى تقريبا بعد رأى خمس وزارات، وأرجو أن يحقق المشروع الثانى ماحرمنا من تحقيقة فى المشروع الأول، والمهم أن يصدر قانون الفيديو قبل أن يتحول الى كارثة قومية.

الحياة الثقافية



مسرح

ماكانش يوم المسرح المصرى

قديما كان الشعراء يلتحقون ببلاط الأمراء والسلاطين، وذلك بالطبع لضمان المورد والحماية. وقد أبدعوا وفق هذا الأطار، وبقيت إبداعاتهم لنا عبر السنين نمضغها ونغيب فخرا.

وهنا والأن تبدلت الإوضاع وأصبحت الحكومة هى السلطان الآمر الناهى، ولكنه سلطان «قشرة» كالذهب الفالصو تمتلئ أكياسه بالزلط والرمل ومن ثم فالبعد عنه غنيمة.

وهذا هو الوضع فى مسرح الدولة الذى آثر فنانوه هجرانه والإنصات لرنين الذهب الحقيقى، إلا فى أقل الحدود وأضيق نطاق، فالحكومة تمارس الخطف وتضع يدها فى جيوب مواطنيها - آسف- اقصد رعاياها الذين يبادلونها خطفا بخطف.

وبما أن الفنان هو واحد فى رعايا الدولة المبرزين- مع بعض الاستثناءات بالقطع- فما أن يوكل اليه مسرح الدولة أىْ عمل، إلا وتستيقظ لديه حاسة الخطف، فيؤدى فى ثلاثة أيام مايجب أن يستغرق ثلاثة أشهر على الأقل. هذا بالفعل ما انتابى وأنا أشاهد العرض المسرحى احتفالا بيوم المسرح المصرى الذى جاء باهتالاطعم له ولاشخصية.

وقد تحدثت مع بعض أعضاء اللجنة المنظمة للاحتفال، الذين أبدوا استياءهم من العرض وسلبياته، ولكنهم ألبسوا التوقيت وضيق الوقت التهمة، وهى حجة مناسبة لنزع فتيل النقد، ولذا فهم يتحملون نصيبهم من المسؤولية. ولأن الأحتفال كان بمناسبة يوم المسرح «المصرى»، ظهر الراقصون والراقصات بملابس غريبة اسبانيولية!!، واكتفى الديكور بوضع زهرة لوتس كدلالة على الهوية المصرية، أى ركز على بعد واحد فقط من شخصية مصر هو البعد الفرعونى متجاهلا أبعادها الأخرى.

وقد حاول العرض أن يمسك بخيط المسرح و السلطة. فالسلطة تريد فرض قيمها وترغب دائما فى طمس الحقائق، باختصار تريد ان يكون المسرح مجرد واجهة حضارية مفرغة من أى مضمون فى حين يأبى المسرح الا أن يمارس دورا تنويريا للحاكم وللسلطة وذلك بالكشف عن سلبياتها وتناقضاتها تمهيدا لمجاوزتها.

ولتأكيد هذا الخيط- المسرح والسلطة- لجأ المخرج إلى عملية مونتاج تسجيلية تراوح بين حياة فنانى المسرح وإبداعاتهم، مثل موقف الخديوى اسماعيل من يعقوب صنوع، ففى البداية نعته الخديوى بلقب موليير مصر، ولكنه سرعان ما انقلب عليه متهما اياه بالتحريض على الثورة ضده، فكان نفى صنوع الى باريس. وهناك

أيضا موقف مهران داخل مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى، الذى أداه عبد الله غيث وسط حماس الحاضرين بمايؤكد رغبتهم فى توصيل رسالتهم ورسالته إلى الحاكم، يقول الفتى مهران:

«قل له أيها السلطان فلتحرص على موثقنا/ صن حلفنا/ إن فى هذا سلاما للوطن وأمانا لك قبل سواك/ قل له يأيها السلطان/ لاتقهر الإنسان أن يعمل مايأباه/ لاتجعل الإنسان وحشا ضاريا ينهش أوصال الحياة/ قل له لاترسل الجيش لكى يفتح سوق السند للتجار إحذر فالخطر جاثم بالباب»

وعبر أسلوب الرواية احاطتنا المسرحية علما بنشاط ابى «خليل القبانى» بعد اغلاق مسرحه فى سوريا ،حضوره إلى مصر بدعوة من صديقه عبده الحامولى. وفى مصر عرض القبانى مالايقل عن ثلاثين عرضا مسرحيا ، استقى موضوعاتها من ألف ليلة وليلة والتاريخ العربى والإسلامى . ولكن شبت النيران فى مسرحه بايعاز من السلطة.

كما عرضت المسرحية لدور المسرح فى مقاومة الأحتلال الانجليزى وذلك من خلال التوقف عند عبد الله النديم الذى كتب مسرحيتين وطنيتين استعان فيهما بالعرائس، ونجح عبر المبالغة والسخرية اللاذعة فى إذكاء نفوس المصريين ودفعها إلى الثورة على المحتل الأجنبى.

ولكن سرعان مافلت خيط المسرح والسلطة من بين يدى المخرج السيد راضى بسبب لهفته على إقحام القفشات التى تضحك الجمهور من جهة، وبسبب رغبته فى تقديم بانوراما لتطور



يوسف وهبى

المسرح المصرى من بدايته إلى اللحظة الحاضرة وهو مافشل فيه تماما ، فجاء غير متوازن، إذ أفرد مساحة لبعض أبطاله، وأظهر آخرين بما لايليق بهم مثل على الكسار الذى لم يجد من ينبه إلى دوره البارز فى اثراء الكوميديا الشعبية والمرتجلة، بينما مر مرور الكرام على آخرين مثل روزا اليوسف، بشارة واكيم ويوسف وهبى ذلك الفنان الذى اثرى حياتنا الفنية على مستوى المسرح وعلى مستوى السينما ، مما أثار الفنانة أمينة رزق ودفعها إلى الاحتجاج العلنى ضد هذا التجاهل الذى يحمل فى طياته تجاهلا لها ايضا ولتاريخها الفنى معه.

لقد كان من الأنفع والأجدى الإعداد لعرض مسرحى متكامل يعبر عما وصل إليه الفن المسرحى فى مصر تقنيا ومفهوميا، مع توزيع شهادات التقدير لأسماء الذين اسهموا او يساهمون فى دفع عجلة المسرح المصرى إلى الأمام.

د. سامح مهران

مؤتمر

صراع الثقافة والسياسة في مؤتمر وزراء الثقافة العرب

اختار الوزراء المسئولون عن الشئون الثقافية في الوطن العربي، موضوع ثقافة الطفل العربي، ليكون المحور الرئيسي في الدورة الثامنة للمؤتمر، التي عقدت بمقر جامعة الدول العربية بالقاهرة في الفترة من ١-٣ يونيو. وعلق وزير الثقافة المصري «فاروق حسني» ورئيس المؤتمر على اختيار هذا الموضوع في ظل الأوضاع العربية الراهنة التي تطرح نفسها بالحاح، بأن الموضوع يتم اختياره في الدورة السابقة، ويكلف الباحثون باعداد الأبحاث اللازمة قبل عقد الدورة بفترة كافية، وكان من الصعب تغيير الموضوع تبعا لتطور الأحداث في الوطن العربي.

شارك في المؤتمر جميع الدول العربية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومنظمة العواصم والمدن الأسلامية، والاتحاد العام للفنانين العرب، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ومكتب التربية العربي لدول الخليج، ومكتب اليونيسكو بالقاهرة.

وإلى جانب الموضوع الرئيسي ناقش المؤتمر عددا من القضايا، بالإضافة إلى توصيات الدورة السابقة، وشاركت مصر بستة أبحاث من أربعة عشر بحثا في موضوع المؤتمر الرئيسي وهي:

١- قومية الطفل العربي. للباحث أحمد نجيب

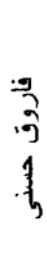
٢- البعد الإسلامي في ثقافة الطفل. للشاعر أحمد سويلم

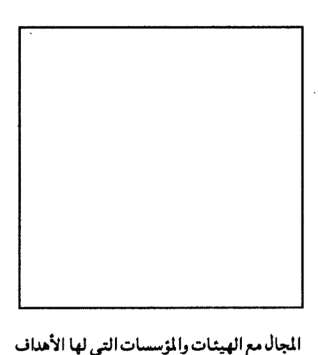
٣- وضع استراتيجية للتعاون بين البلاد العربية في مجال ثقافة الطفل للدكتورة أمينة حمزة

٤- دراسة عن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية المختصة بثقافة الطفل العربي. للدكتور عاطف العبد

٥- المسرح والسينما الموجهن «للطفل العربي» للباحث يعقوب الشاروني







٦- البعد الانسانى فى تكوين ثقافة الطفل العربى، للدكتور مراد وهبة.

وقد أصدر المؤتمر فى ختام جلساته «بيان القاهرة» للنهوض بثقافة الطفل العربى، كما أصدر خمسة وثلاثين توصية حول أربعة محاور رئيسية هى: الهوية الثقافية للطفل العربى، والثقافة المكتوبة للطفل، والطفل العربى والثقافة المسموعة والمرئية، والوعى و الإبداع فى ثقافة الطفل.

وأكد الوزراء المسئولون عن الثقافة فى الوطن العربى فى «بيان القاهرة» على بذل الجهود الصادقة للعناية بثقافة الطفل، باعتبارها قضية قومية ومصيرية، وأساسا للتطور والنمو فى سائر أرجاء الوطن العربى، وخير ضمان لتقرير الريادة الفكرية فى بناء المستقبل الزاهر، كما أكدوا على إعداد الطفل العربى ليكون مواطنا عربيا صالحا، ومد الرعاية للطفل العربى فى داخل الوطن وفى المهاجر، لتوكيد صلته بقوميته ولتثبيت هويته، وترسيخ انتمائه إلى الوطن الأم والحضارة العربية والإسلامية، والتعاون فى هذا المجال مع الهيئات والمؤسسات التى لها الأهداف نفسها، ولما كانت قضية فلسطين هى قضية العرب الكبرى فقد دعا «بيان القاهرة» إلى رعاية الطفل الفلسطينى فى مختلف مواقعه، فى داخل الوطن وخارجه، وإلى دعم المؤسسات والهيئات والأجهزة التى تنهض برعايته، وأوصى بيان القاهرة باعتبار العشرة المتبقية من هذا القرن عقدا لتنمية ثقافة الطفل العربى، ومنح المؤتمر الجوائز التشجيعية للمؤلفين العرب فى أدب وثقافة الطفولة. وفاز بهذه الجوائز:

١- ابراهيم حلمى الغورى-سوريا- والجائزة قدرها (٢٥٠٠) دولار،

٢- عبد التواب يوسف -مصر- (٢٠٠٠) دولار.

٣- مناصفة بين أحمد صفوان وهانى الجار الله- الأردن- (١٥٠٠) دولار

٤- الموفق عادل- سوريا- (١٠٠٠) دولار.

*موضوعات أخرى

وقد أوصى المؤتمر بعقد الدورة التاسعة القادمة فى لبنان بعد أن تنازلت السودان عن طلبها فى استضافة هذه الدورة،رجاء أن يحقق انعقاد الدورة فى لبنان استقرارا للأوضاع فى القطر اللبنانى الشقيق وتوحيدا الصفوفه، وعرضت السعودية استعدادها لتوفير الإمكانيات اللازمة لانجاح هذه الدورة، وتم انتخاب فلسطين رئيسا للجنة الدائمة للمؤتمر فى دورته القادمة، ومصر نائبا للرئيس.

من ناحية أخرى ناقش المؤتمر عددا من القضايا الثقافية.

أولها: نحو خطة عربية لاسترداد الممتلكات الثقافية، ودعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى اعداد الدراسات وعرضها على اللجنة الدائمة للآثار، لمناقشتها فى المؤتمر الثانى العشر للآثار، الذى وافقت الجزائر على استضافته. وثانيها: المشروعات الثقافية القومية، والتى تمثلت فى البرامج التنفيذية للخطة الشاملة للثقافة العربية وعقد الندوات الثقافية فى مختلف العواصم العربية والسعى لنشر وقائعها لتعميم الفائدة، وفى هذا الصدد، دعت المنظمة العربية للثقافة الى عقد ندوة عن تاريخ العرب فى أسبانيا، ووافقت سوريا على استضافتها ونشر وقائعها وبحوثها. ودعت المنظمة أيضا الى ضرورة نشر كتاب الفن العربى الاسلامى، الذى يمثل وجهة النظر العربية فى التراث الحضارى العربى الاسلامى، وكذلك نشر سلسلة كتاب الفن التشكيلى العربى المعاصر، واخراجه بالشكل اللائق، وحثت المنظمة على إصدار الأجزاء المتبقية من الموسوعة الصحفية العربية، التى تغطى صحافة الاقطار العربية والصحافة العربية فى المهجر، كما دعت الى تشكيل لجنة عملية بعهد اليها تقييم مشروع الموسوعة العربية، والاهتمام بنشاط المركز العربى للتعريب والترجمة والتأليف والنشر ومقره سوريا، والتنسيق بين برامج المركز ومشروعاته وبين وزارات الثقافة والتعليم و البحث العلمى والمراكز القطرية المماثلة من أجل الانفتاح على تعلم اللغات الأجنبية واتقانها وتعريب العلوم الأساسية وفيما يخص المكتبة القومية المركزية، فقد أهدت ليبيا قصر الشعب لاقامة هذا المشروع القومى الضخم .

ورحبت سوريا بتوفير المخطوطات العربية الكافية لهذه المكتبة

*الجانب السياسى

سيطر الجانب السياسى على أغلب جلسات المؤتمر الذى عقده وزراء الثقافة العرب لمناقشة موضوع ثقافة الطفل، وكانت فرصة لتصفية الحسابات وإعلان الجلسات المغلقة حتى لاتفوح رائحة الخلافات خارج الوفود الرسمية، وظهر هذا جليا فى محاولة رئيس وفد الكويت استصدار قرار من المؤتمر بادانة العراق لتدميرها التراث الثقافى الكويتى ابان غزوها لبلاده، واعترض بعض رؤوساء الوفود على الاقتراح الكويتى، إلا أن غالبية الحضور وافقت على المذكرة الكويتية بطلب التعويضات عما لحق

بالتراث الثقافي الكويتي من أضرار، خاصة أن رئيس وفد العراق أعلن عن نية بلاده في تجاوز هذه الأزمة وبدء صفحة جديدة من العلاقات العربية.

من ناحية أخرى ظهرت الخلافات في الجلسة التي شهدت اقتراحات رؤوساء الوفود لموضوعات الدورة التاسعة القادمة، واقترح حسن اللوزي - وزير ثقافة اليمن - ضروره مناقشة حرية الثقافة وحق المواطن العربي في المعرفة والمعلومات، واعترضت السعودية على هذا الأقتراح، وساندتها سوريا في اعتراضها، عند ما أعلنت د. نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية: « يابؤسنا إذا كنا نحن على رأس مؤسساتنا الثقافية في بلادنا ومازلنا نناقش مسائل خاصة بحرية الأبداع والثقافة؟ » إلا أن حسن اللوزي أكد على اقتراحه بقوله: «**إذا كنا حررنا الكويت فلماذا لاتسعى لتحرير الثقافة العربية**» خاصة أنه بدون الحرية سوف تظل مقدرات الأمة جميعها معطلة وامكانياتها ضائعة ، إذا لم نسع لنوازي، الحرية السياسية بالحرية الثقافية. ومن بين الموضوعات التي أقترحها رؤساء الوفود لمناقشتها في الدورة القادمة كذلك: موضوع الثقافة العربية ووسائل الاتصال الحديث، وموضوع التبادل الثقافي وتيسيره، وموضوع استعادة الممتلكات الثقافية، وسوف تقوم المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاحقا بتنسيق الاتصالات لاختيار الموضوع الرئيسي للدورة القادمة وزمان انعقادها.

م٠ع

حول فيلم يوسف شاهين الجديد

«القاهرة» بين الهجوم والهجوم المضاد

بعض الاقلام تحولت، فى الأسابيع القليلة الماضية، إلى سكاكين وجنازير.. وعلى طريقة شبيحة الشوارع وقطاع الطرق، شرع أصحاب هذه الأقلام فى «التحرش» بيوسف شاهين وفيلمه الأخير، القصير، «القاهرة: منورة بأهلها».

بدأت الغارة على قاهرة يوسف شاهين من مهرجان «كان».. ففى رسالة مطولة، مرسلة من هناك، كتب أحد النقاد، وهو من كتاب السيناريوهات أيضا، مقالة يقول فيها إن فيلم يوسف شاهين يتعمد الإساءة إلى سمعة مصر، ويشوه صورة عاصمتها، تشويها مؤلما، يشمل شوارعها وسكانها وتقاليدها وطريقة الحياة اليومية فيها.. وإن الفيلم يبيع الآلام والجروح المصرية للغرب الذى يصفق عادة لصور التخلف الواردة له من العالم الثالث.

وتوالت المقالات، من ذات المهرجان، التى تتحدث عن «الفيلم المهزلة» الذى نفذ بأسلوب «جامع القمامة»، والذى يقدم القاهرة من خلال «عين شريرة قاسية وظالمة». وأن الفيلم فى النهاية يبلغ من القبح درجة تثير الغثيان، ولم تكتف هذه المقالات بطرح أسئلة بوليسية من نوع: كيف خرج هذا الفيلم من مصر، ومن الذى وافق على عرضه فى المهرجان الدولى؟.. بل عملت على إستعداء عدة مؤسسات ضد الفيلم، فطالبت بأن يكون لوزارة الثقافة ووزيرها موقف من هذه «الفضيحة».. وأن تتولى نقابة السينمائيين التحقيق مع المخرج!

وتطوعت ناقدة بمهاجمة يوسف شاهين، طاعنة فى «مصريته»، معترفة بأنها لم تر الفيلم ولكنها تعرف المخرج جيدا، وأنها على يقين من أن يوسف شاهين يكره مصر، ويظهر «أحشاءها» فى أفلام تمولها فرنسا.

الهجوم المضاد.

قطاع كبير، لايستهان به، من المثقفين والنقاد، ينزعج تماما من جملة «الإساءة لسمعة مصر».. ذلك أنه تحت ستارها، تعرضت أفضل الأعمال السينمائية، وأكثرها صدقا، إلى إضطهاد شديد.. وهى جملة قديمة. لها تاريخ



بشع، يرجع إلى بدايات السينما المصرية وتستخدم للبطش بالأعمال الفنية ذات الطابع النقدى، ففيلم «الخطيب رقم ١٣»، الذى أخرجه الرائد محمد بيومى تعرض للمصادرة عام ١٩٣٣ بإدعاء أنه يسيىء «لسمعة مصر فى الخارج» لتضمنه مشاهد «تقدم فيها الملوخية الخضراء كطعام من أطعمة المصريين إلى جانب ظهور الحلة والطبلية» حسب ماجاء فى مجلة الصباح «٨ أيلول، سبتمبر ١٩٣٣».

لاحقا، وتحت شعار «عدم الإساءة لسمعة مصر» المضلل، إضطهدت أفلام» زائر الفجر» لمدوح شكرى، و«العصفور» ليوسف شاهين، و«التلاقى» لصبحى شفيق، و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث، و«المذنبون» لسعيد مرزوق.. وهذا على سبيل المثال لا الحصر، بالنسبة للأفلام الروائية.. ولم تفلت الافلام التسجيلية أيضا من براثن تلك الجملة الوحشية، فأفلام عطيات الأبنودى ، ظلت لفترة ليست قصيرة، ممنوعة من تمثيل مصر، فى المهرجانات الدولية.. وأصرت الرقابة على حذف لقطة من فيلم «صائد الدبابات» لخيرى بشارة» تظهر فيها فلاحة عجوز ترمم جدار بيتها بالطين، بزعم أنها «تشوه صورة مصر».. ووقف وزير الثقافة الأسبق، الراحل، عبد الحميد رضوان، محتجا، أثناء عرض فيلم «إنقاذ» لمختار أحمد، طالبا إيقاف العرض لأنه «يسيىء إلى صورة الوطن»!

استخدمت المقالات المهاجمة «القاهرة»، ذات العباره المشئومة، التى أصبحت، بالتجربة، لاتؤدى إلا إلى نفور قطاع كبير من المثقفين والنقاد.. الذين إنتظروا، بقلق وشغف، مشاهدة الفيلم.

ما أن عاد يوسف شاهين إلى مصربعد إنتهاء مهرجان كان، حتى بدأ «هجومه المضاد».. حمل فيلمه وذهب إلى جمعية نقاد السينما».. ثم إلى «نقابة السينمائيين».. ثم إلى «نقابة الصحفيين».. وفى كل مرة تتحول المناقشة، لا إلى مظاهرة تأييد ليوسف شاهين

وفيلمه فحسب، بل إلى هجائيات طويلة، مريرة، عنيفة ضد شبيحة الكتابات الصفراء، قطاع الطرق، الذين قبلوا أن تتحول أقلامهم إلى سكاكين وجنازير، وغدت مقالاتهم أقرب إلى البلاغات البوليسية أو التقارير المباحثية.. وقبل التعرض للبيانات والمقالات التى وقفت إلى جانب «قاهرة» يوسف شاهين فلننظر إلى الفيلم نفسه.

بعيدا عن السياحة

يبدأ فيلم «القاهرة: منورة بأهلها»، بشاب يسأل يوسف شاهين، الذى يجلس داخل سيارته، عن إمكانية أن يشتغل بالسينما. .ويسأله يوسف شاهين بدوره عما إذا كان قد تخرج فى معهد السينما؟.. وعندما يجيبه بالنفى، يقلب يوسف شاهين شفته السفلى آسفا.. يركب الشاب السيارة، إلى جانب يوسف شاهين ليوصله إلى مكان ما، فى إتجاه يوسف شاهين نحو الجيزة حيث معهد السينما.

مع طلبة المعهد، فى إحدى القاعات، يعلن شاهين أن تلكسا» وصله من فرنسا، يخطره بضرورة تحقيق فيلم عن «القاهرة».. ويطلب الأستاذ من تلاميذه الإدلاء ببعض الإقتراحات.. فتاة تقول أنهم، فى فرنسا، لايعرفوننا إلا من خلال الأهرامات، وعلى الفور، يقدم الفيلم لقطات للأهرامات، ويقول آخر، إن الرقص الشرقى» من سمات «الشرق» فى عيون وذاكرة الأوروبيين، وتطال» وتطالعنا، للحظات،وراقصة يتعمد المصور طارق التلمسانى، أن يقدمها كجسد بلا وجه، كما لو أنه يريد القول بأنها لاتمثل «حقيقة» لها حضور إنسانى واضح.

وسرعان مايبتعد الفيلم عن تصورات الأجانب للعاصمة، لتيوغل، بكاميرته، إلى أحراشها، وعلى نحو صادق، مدعم بقدر غير قليل من الجرأة: الزحام الخانق.. التكدس البشرى الذى يهدد بإنفجار ما.. الشوارع الضيقة والحوارى الملوثة بالمجارى.. العمارات الضخمة التى تحاصر المناطق الزراعية وتقضى عليها.. أسرة فقيرة تجتمع حول وعاء فول، تلتهمه، ويبدو أحد الصبيه كمن لايزال جائعا، يخرج من البيت، والدته تناديه من الشرفة، تلقى إليه «بساندوتش».. أفراد أسرة تطرق باب أحد أقاربها الذى يسكن مع زوجته فى حجرة وحيدة.. الضيق والحرج يصيب المضيف.. وبينما ينغمس أفراد الأسرة فى متابعة مباراة كرة قدم تذاع بالتليفزيون، ينفرد المضيف بزوجته وليس بينه وبين الضيوف سوى ستارة من قماش.

ويقدم الفيلم بإيقاعة السريع، اللاهث، الشاب الجامعى العاطل، الباحث عن العمل، الذى يحاول الحصول على عمل ضمن «عمال البناء».. ولكن «سوق الرجال» فى كساد.. وها هو يهرب من نظرات سائحة عجوز وسائح شاذ «فقاهرة» يوسف شاهين لن تنقذها السياحة والسياح.

وينتقل الفيلم من مكان لمكان، من العتبة إلى مقهى الفيشاوى، وتتوالى المؤثرات الصوتية الواقعية: ضوضاء أغنية «الأساتوك» الشهيرة، أغنية «سلمت إليك أمرى ياربى» لأم كلثوم..وخلف مئات المصلين تنهض صورة بالغة الضخامة لنبيلة عبيد فى فيلم قضية سميحة بدران، ولاحقا، يتحدث يوسف شعبان، المشارك لنبيلة عبيد فى البطولة، عن دور

الفقراء فى السياسة الذى لايتجاوز ترشيح الأغنياء فى الإنتخابات.

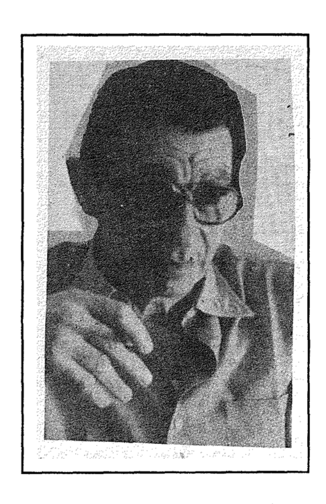
لكن كل شىء ليس هادئا فى القاهرة، كما قد يبدو من الوهلة الأولى.. فها هى جامعة القاهرة تنفجر فى مظاهرات بالغة القوة والضخامة، ترفع شعارات العداء لأمريكا، وتحاول قوات الأمن المركزى أن تقمعها بالعنف.. ولكن..

وينتهى الفيلم بمشهد تحذيرى واضح المعنى .. فالشاب العاطل، الذى سأل يوسف شاهين عن إمكانية أن يعمل فى السينما يتجه، مجبرا، نحو مجموعة متطرفة من أصحاب اللحى والجلابيب البيضاء.. يتحلقون حول أميرهم الذى يصف جاهلية «المجتمع الحديث» الآن، بأنها أشد من جاهلية ماقبل الإسلام.. لذلك فمن الحق، والواجب، مواجهة تلك «الجاهلية الجديدة»!

هكذا.. من أحب بقوة، ضرب بقوة.. ولأن يوسف شاهين أحب القاهرة، لم يتوان عن نقدها، بعشق، بدون رحمة.. وفيلمه هذا، ليس إستثناء أو مفردة فى عالم السينما، خاصة السينما التسجلية، فهو، فى النهاية إضافة إلى أفلام قد تتجاوزه حبا، وقسوة، مثل «هنا القاهرة» ليوسف أبو سيف، و«القاهرة كما لم يرها أحد» لإبراهيم الموجى، وأوكازيون «لحسام على، و«إنقاذ» لمختار أحمد..

«الإساءة».. فى مزبلة التاريخ.

فيما يشبه الإجماع، إنقضت الأقلام فى «هجوم مضاد» على القلة التى إستخدمت أقلامها كسكاكين وجنازير، والتى تحرشت، على طريقة البلطجية، بيوسف شاهين وفيلمه،



فأصدرت جمعية نقاد السينما بيانا ساخنا يندد بكل من يحاول المساس بهامش حرية التعبير الذى انتزع بعد نضال طويل.. وكمحصلة لمناقشات أعضاء نقابة السينمائيين، أعلن رئيس إتحاد الفنانين العرب أنه لايمكن لأى فيلم زن يسىء لمصر، وإلا كانت السينما العالمية كلها تسىء إلى دولها، لأنها تتناول نواقص أو سلبيات.. ووقف الصحفيون، عقب عرض الفيلم، إلى جانبه، وإلى جانب مخرجه.. وبينما أصيبت الأقلام المنددة بقاهرة» يوسف شاهين بالخرس، بدا للمتابع أن جملة «الإساءة إلى سمعة مصر» القميئة، المبتذلة، المهلهلة، القى بها، أخيرا، إلى مزبلة التاريخ.. وهذا أهم ما فى الأمر.

كمال رمزى

كتاب

حول كتاب بول شاؤول «المسرح العربى الحديث..»:

إسراف هنا... وتقتير هناك!..

كتاب الناقد اللبنانى بول شاؤول «**المسرح العربى الحديث، ١٩٧٦-١٩٨٩**» (لندن، ٨٩). كتاب هام، جدير بالعرض والمناقشة:

أحد وجوه أهميته أنه يقدم- للمرة الأولى، فيما أعرف- عرضاً مفصلاً، ومناقشة مستفيضة لتلك الظاهرة التى عرفتها السبعينيات والثمانينيات، أعنى «**المهرجانات**» التى تقام للمسرح فى مدن عربية متعددة: دمشق وقرطاج ثم بغداد والقاهرة والكويت، إنه يعرض فى حوالى المائة والخمسين صفحة (الكتاب يقارب الستمائة)- مهرجانات دمشق: الثامن والتاسع والعاشر والحادى عشر (السنوات: ٧٩-٨٤، ٨٦، ٨٨)، ثم دورات أيام قرطاج: الأولى والثانية والثالثة (السنوات ٨٣، ٨٥، ٨٧)، ومهرجان بغداد المسرحى الأول (٨٥) ومهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبى (٨٨)، والمهرجان الأول للمسرح فى لبنان (٨٣)، ومهرجان مسرحيات الفصل الواحد فى بيروت (٨٣ أيضاً)، وأخيراً المهرجان المسرحى الأول لدول الخليج العربية بالكويت ٠د.ت.).

ولاشك فى أن هذا الجزء من الكتاب له قيمته «الوثائقية» أو «التوثيقية»، لكن الاعتماد على العروض التى تقدم فى تلك المهرجانات من حيث هى معبرة عن واقع المسرح فى البلاد التى جاءت فيها، أو الاعتماد عليها جميعاً لرسم صورة الواقع المسرحى العربى- على وجه العموم- أمر يجب أن يؤخذ بحذر، فلا تكتسب الأحكام التى يؤدى إليها صفتى العمومية والإطلاق ولست أظن هذه التحفظات غائبة عن الكاتب. لكن المهرجانات- من الناحية الأخرى- كادت تصبح السبيل الوحيد المتاح لتحقيق لون من اللقاء بالمسرح فى البلاد العربية المختلفة، ونوع من التلاقى بين التجارب والمستويات المتباينة للإبداع المسرحى فى تلك البلاد أو بصياغة شاؤول: **فى ظل الأوضاع التقسيمية السائدة بين الأنظمة العربية، وفى ظل مناخ الفيتوات المفروضة بين الشعوب العربية، والتى تعكس تباعدا ومقاطعة بين الفاعليات الثقافية، وفى ظل انقطاع الحوار انقطاعاً شبه كامل بين القطاعات الفنية والأدبية ومناخاتها.. تبدو المهرجانات المسرحية وكأنها تلك الشعرة الدقيقة التى توصل ما بين الانجازات المسرحية (العربية..(..)**

تحولت المهرجانات إلى أمكنة لقاء- لقاء الأعمال العربية ببعضها، وماينتج عن ذلك من تأثير وتبادل خبرات وابداعات..». على هذا النحو، يناقش الكاتب عروض تلك المهرجانات. من خلال العناصر التى يراها مكونة للعملية المسرحية: أزمة الفضاء، أزمة النص، أزمة الاخراج.. وطبيعى فى مثل تلك المناقشة أن تحظى بعض الأعمال بتفصيل واهتمام أكثر من سواها، هذا شيء يتعلق، فى الأساس، بطابع المتابعة الصحفية «لتلك الظواهر. الوقت المناسب والحيز المناسب..الخ.

وجه ثانٍ من وجوه أهمية كتاب بول شاؤول يتمثل فى التغطية الوافية لواقع المسرح اللبنانى خلال السنوات التى يحددها الكاتب لمادة كتابه، من منتصف السبعينيات لنهاية الثمانينيات. هنا يبلغ الناقد أقصى تحقق لقدراته، فهو يكتب صادراً عن حب ووعى وفهم ومعرفة بالتفاصيل: تفاصيل الواقع الذى خرج منه هذا الابداع المسرحى ليعود فيتوجه إليه، وتفاصيل تطور الفنانين الذين يعرض لأعمالهم فى ماضيهم وحاضرهم.

هكذا تتكامل عند القارىء معرفة جيدة بأهم الواقفين الآن على خشبات المسرح اللبنانى: يعقوب الشدراوى وريمون جبارة وجلال خورى وزياد رحبانى ونبيه أبو الحسن والرحبانيان (منصور وعاصى) وانطوان كرباج وميشال جبر.

أما روجيه عساف فقد لفت نظرى أن الأستاذ شاؤول تناولَ عملاً واحداً له هو «أيام الخيام»، مرة من خلال تقديمه فى دمشق والثانية فى قرطاج والمدهش أن حكم الناقد على العمل قد اختلف اختلافاً واضحاً فى المرتين. حين قدم فى قرطاج (٨٣) كان مما كتبه عنه:«أيام الخيام» تعبير مسرحى عن واقع معاش يتراكم فى يوميات القرية الجنوبية..(..) وهى تبدو ضميراً متفتحاً على الواقع التاريخى، وعلى الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى، ومن هذا الواقع بالذات تستمد المسرحية أدواتها وتعابيرها وأشكالها..(..) عفوى، لكن عفويته تختزل حساسية مسرحية مدربة ومجربة كأنها عفوية تاريخية تتبلور أكثر فأكثر فى اختيار وسائلها وطرقها ورؤياها..(..) أهمية روجيه عساف أنه تمكن من صياغة هذه العناصر صياغة متجددة وطليعية..الخ» (ص٢٦٧ ومابعدها).

بعدها بسنة واحدة قدم ذات العمل فى دمشق، وكتب عنه بول شاؤول نقيض ماسبق أن كتب: «وقد أدى هذا التطرف «الكيميائى» بروجيه عساف إلى اعتماد نظرة انتقائية فى الواقع اللبنانى، جعلته يجزىء معطيات هذا الواقع التاريخية والجغرافية والإنسانية..(..) إنٍ انتقائية عساف هذه أفقرت معطاه الانسانى» وكادت أن توقعه فى فولكلورية تقليدية.. بل كادت أن تسبغ عليه صفات «سلطوية» فى تفسير الواقع تفسيرا أحادياً مغلقاً..(..) كل ذلك يجعل روجية عساف، من حيث رؤيته الإنسانية والاجتماعية فى موقع غير متطلع وغير طليعى، فى ركاب الموجات المرتدة..الخ.» (ص٢٤٢ ومابعدها).

إننى لا أعرف روجية عساف، ولم أشهد أيام الخيام». لكن التفاوت فى الحكم عليه وعلى عمله، من النقيض (الضمير المتفتح على الواقع- الطليعية..) للنقيض (الانتقائية- تجزىء معطيات الواقع غير الطليعية

بول شاؤول

والارتداد) أمر يثير الدهشة والتساؤل، **فلا يفصل بين الحكمين المتناقضين سوى عام واحد، وأقل من ثلاثين صفحة فى ذات الكتاب!**

حين يضطرب الميزان على هذا النحو.. فأين يكمن السبب؟

لكن من أدق وأشمل مايقدمه الكاتب فى هذا القسم، التناول الفنى والفكرى لأعمال الرحبانية الثلاثة (عاصى ومنصور وزياد)، ويلمس القلب على نحو خاص ماكتبه عن عاصى: غيبوبته ثم غيابه. يكتب بول شاؤول **«ترى أين خطت هذه الغيبوبة؟ أين حط هذا الفرس الغائم؟ فى أى قصيدة من شفافياته، فى أى وجه من ملامحة، فى أى مسرحية وفى أى عصر، فى أى قلق: فى أى طفولة، فى أى ينبوع. فى أى نغم يفتح بوابات الحلم ولايغلقها؟ ماذا قلت ياعاصى فى غيبوباتك؟ ماذا قلت فى زمن الفوت والقطارات المكسورة والحزن الذى يبدأ ولاينتهى، فى زمن الوجوه المكلسة والأجسام المعدنية والعقول المنهوبة؟ مادا قلت فى زمن القتلة؟..».**

هذا القدر من الإشباع والتمكن الذى يبلغه الكاتب فى تناوله للمسرح اللبنانى، مفتقداً تماما بالنسبة لمسارح عربية أخرى، خاصة: **المسرح المصرى.**

وأود أن اكون واضحاً هنا: أننى لاأصدر عن موقف «يتعصب» لحاضر هذا المسرح (يعرف الكثيرون أننى من أقسى نقاده، وأننى كدت أنصرف عن متابعة عروضه السقيمة، لكننى- بالتحديد- أرى أن هذا الافتقاد «للانصاف» أمر يسيئ إلى قضية الكاتب والكتاب، وتجربة المسرح المصرى، الطويلة المكتنزه، لايمكن إسقاطها ثم الوصول إلى نتائج صحيحة فى الوقت ذاته، فى كتابه من ستمائة صفحة، كم يشغل المسرح المصرى؟ سأقول لك: ثلاثين صفحة تمثل آخر فصول الكتاب، ينقضى معظمها فى تسجيل ندوة أقامتها مجلة، المستقبل، ضمت عددا من المشتغلين، ثم تناولا بالغ الخفة والإيجاز لعدة أعمال قليلة الأهمية فى خارطة هذا المسرح. (إن الأستاذ شاؤول الذى يكتب اكثر من هذه الصفحات الثلاثين فى تحليل مسرحيتين كويتيتين ويكتب بالتفصيل عن ممثلى الأعمال اللبنانية التى يعرض لها، حتى ممثلى الأدوار الثانوية: جاء فى نهاية حديثة عن مسرحية يعقوب شدراوى «جبران والقاعدة،٨١»، و بعد حديث عن الممثلين جميعا. ويبقى الطفل شادى شدراوى نجل يعقوب) الذى كان «عواماً كفرخ البط»، حيا وقريبا إلى القلب وواثقا!» هذا الكاتب ذاته يجسر على أن يناقش عرض «مجنون ليلى» لأحمد شوقى فى أقل من نصف صفحة، وعرض «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور فى أقل من صفحتين!).

ذلك هو افتقاد الانصاف الذى أعنيه. دع عنك- الآن- الاختلاف حول الأحكام التى يصدرها الكاتب على بعض الأعمال التى أصبحت من أهم نصوص المسرح المصرى- العربى،- ويعرض لها خلال تناوله لمهرجانات مختلفة (يرى الكاتب نص «الزير سالم» لألفريد فرج «خليطا من ايقاعات وذاكرات أدبية وتاريخية معروفة، سواء فى تركيب الشخصيات أو فى تركيب اللغة...(إنه) نص ثقيل، أفقى، مبسط، ثرثار، غير متماسك، غير موح بدلالات ومضامين درامية...»، كما يرى أن نص محمود دياب «باب الفتوح» طويل وسردى وشخصياته مبسطة ومسطحة ولغته إنشائية يطغى عليها التكرار، كأنه نص ينتمى إلى «الرواية» ولاينتمى إلى المسرح»... الخ) إننى لا أقف عند الاختلاف حول مثل هذه الأحكام، ذلك أن هذا الاختلاف سيبقى طويلا حتى لو حسنت النوايا جميعا، مادام المشتغلون بنقد المسرح- ربما بالمسرح كله- يفتقرون إلى الحديث بلغة واحدة، أو متفق على معظم مفرداتها، ومادام النقد المسرحى فى الصحف هو كما يقول شاؤول نفسه. «إن النقد الصحفى الذى فقد على إيدى بعض العاملين فيه، المصداقية، والجدية، والموقع المتقدم، والضمير

الفنى والمهنى وثقة الناس به، عليه اليوم أن يعيد تأسيس ذاكرته، ولغته، وتوجهاته وعلاقاته، كى يستعيد مرجعيته المطلوبة...»

مثل هذا القول أيضا قد يصدق على القسم الأول (ذى الطابع النظرى) من الكتاب والذى يحمل عنوان «مداخل للمسرح العربى الحديث»، ويناقش فيه الكاتب انطلاقا من العروض التى أتيح له أن يراها- جوانب مختلفة للظاهرة المسرحية (أزمة الهوية- الفضاء المسرحى- الفرق الجماعية- المسارح القومية والخاصة- المسرح ووسائل الاتصال الجماهيرية- النقد المسرحى-...الخ). وجه الأهمية فى هذا القسم- والذى لايطمح، بطبيعة الموضوع ذاته، لأن يقول الكلمة الأخيرة حول موضوعات لاتحتمل كلمة أخيرة- أن يقدم رصداً وإثارة لأهم القضايا المطروحة- هنا والآن- فى المسرح العربى، ثم يقدم تصوراته عنها. تلك التصورات محددة- حسب بيتر بروك- بصورة الكاتب لحظة الكتابة، أى بالمعطيات التى توفرت له- من جانب. وتكوينه الفكرى والشخصى وموقفه العام من الواقع، من الجانب الآخر.

فى طرحه لهذه القضايا- وفى ممارسته التطبيقية كذلك- يبدو بول شاؤول ناقدا معنيا بالمسرح من حيث هو كذلك، أى من حيث إنه يقدم «عرضا مسرحيا»، لاحكاية، ولامنشورا دعائيا، ولافيلما تسجيليا، ولاتوليفا خشنا يفتقد الوحدة والانسجام بين عناصر وأدوات فنية مختلفة انه مع «المسرحية» ضد «الأدبية» «الإنشائية» وضد «الدعائية» و«التبسيط والمباشرة...»

من هنا فهو يسعى لتأسيس لغة أصيلة ومختلفة للنقد المسرحى، لغة- فى عمومها- مستقيمة، طبيعية ،لينة، بينة. غير أن هذه اللغة تغمض أحيانا أو تلتبس فلا تكاد تبين (خذ مثالا أو اثنين: عن مسرحية جلال خورى «زلمك باريس، ٨٣» يكتب :«**أما كان على جلال خورى أن يقرر سمات هذه الشخصيات من دون أن يقع فى البندقة؟** ...هذا الايقاع المبندق المزدوج طال الى الحوار نفسه، فالحوار الذى يشكو التطويل والبلادة والثرثرة والتكرار، تحسه كذلك مبندقاً...، وعن مسرحية الشدراوى «نزهة ريفية، ٨٤ يكتب: فالشدراوى هنا (على ملامساته البرشتية المخفقة) كان واضحا، أى أنه لم يلجأ إلى «البارودى» (أى إلى لغة الظاهر والباطن) لتحديد نقاط الصراع، على العكس، فلش هذه النقاط..(..) فلشها«مترحرحة» فى مباشرتها الصارمة، إلا أن هذا الفلش فى ابتعاده عن محموله الفكرى الفج، جاء فى صياغة الرواية..» ،لكن هذه أمثلة قليلة على أى حال).

. . . . . .

رغم تلك الملاحظات، وسواها، .يبقى كتاب بول شاؤول هاماً، ومثيراً للجدل، من حيث التوثيق والتطبيق معاً، وصحيحاً كذلك من حيث توجهه العام، والهدف هو العمل على بعث الابداع المسرحى العربى من جديد. إنه يسأل ثم يجيب: «هل فات الأوان؟ لانظن بل لانريد أت نعترف بذلك، لأن واحات قليلة. مقلة ومحاصرة لاتزال تنتفض فى أرقها الابداعى، وفى أزماتها الإبداعية، وفى هذه القلة نضع آمالنا..».

نعم. هذا صحيح بغير تحفظ.

فاروق عبد القادر

رحيل «جراهام جرين»:

الفنان فوق الواعظ

حياة مديدة حافلة تلك التى عاشها الروائى والكاتب البريطانى العالمى «جراهان جرين»: (٢/١٠/١٩٠٤-٣/٤/١٩٩١). فقد عمرت هذه الحياة بتجارب شديدة الخصوبة والتنوع، امتزج فيها الشك باليقين، والقلق الروحى بالإيمان، وتلقحت الخبرة الدينية النقية، بشوائب الحياة وجراثيمها النهمة، وقد انعكس ذلك كله على أعمال الأديب الراحل، فجاءت هذه الأعمال على تفاوت بينها مرآة صادقة وترجمة حية لما كان يصطرع فى عقل صاحبها ووجدانه، من أسئلة ونوازع، ظلت تؤرقه حتى أيامه الأخيرة.

لم يلق «جرين» حظ بعض أنداده- وربما من هم أدنى منه- فى المكتبة العربية، فعلى كثرة أعماله، وتنوعها بين الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وأدب الرحلات..الخ، لم يترجم له- فيما أعلم- إلى العربية سوى عملين أساسيين، الأول رواية (القوة والمجد THE POWER AND THE GLORY) التى كتبها عام ١٩٤٠، والثانى مسرحية (غرفة المعيشة THE LIVING ROOM) التى كتبها عام ١٩٥٣، وقد علمت آن «دار الهلال» المصرية، ستصدر- فقط بمناسبة وفاته- ترجمة لروايته المكتوبة عام ١٩٥٠: (الرجل الثالث THE THIRD MAN). أما فى كتب النقد الأدبى، فلم تحظ بعض أعمال «جرين» بشىء يذكر، اللهم إلا فى فصل يتيم كتبه عنه «محمود السمرة» على سبيل التعريف فى كتابه: (أدباء الجيل الغاضب)، الذى صدر منذ أكثر من عشرين عاما. وتبقى المقدمة الضافية التى كتبها مترجم «غرفة المعيشة» الأديب الراحل ميخائيل رومان- أهم ماكتب بالعربية عن «جرين» وأعماله. لم يفز «جرين» بجائزة نوبل، على الرغم من أنه كان يستحقها فى تقدير كثير من النقاد، ولعل فى ذلك بعض التفسير لقصور النقاد والمترجمين العرب وتقاعسهم عنه.

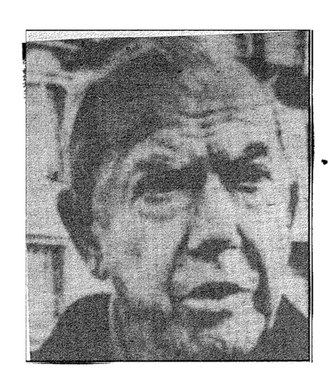
القضية الرئيسية التى تثيرها أعمال «جرين»، هى قضية الخبرة- أو التجربة- الدينية، فى تشابكها المعقد مع الخبرات الإنسانية الأخرى عقلية كانت أو حسية، وعلى رأسها الخبرة الجنسية.

وحين نقرأ أعمال «جرين»، لانحس أن القضية الدينية مثارة بشكل مفتعل، بل نحس أن الكاتب يثير مايعيشه ويعانيه بالفعل، ونحس أن عدوى هذه المعاناه تنتقل إلينا وتفعل فعلها فينا، وليس لذلك إلا تفسير واحد مقنع هو أن «جرين»، منذ روايته الأولى

الناجحة: (الرجل بالداخل -THE MAN WITH IN) عـام ١٩٢٩، لم يحـاول أن يكتب إلا نفسـه، بكل مايضطرم فـيـهـا من تنائيـات متصارعة، ورغبات متعارضة، ونوازع. ونوازع مضادة.

ظل «جرين» على هذا الإخلاص للتجربة الحية فى أغلب كتاباته، وساعدته على ذلك حياته الخصبة الحافلة بشتي آلوان التجارب الإنسانية، ويكفى أن نعلم أنه منذ هروبه من المدرسة، وهو بعد صبى، إلى انكبابه على القراءة، وخاصة فى علم النفس، مر بخبرات قاسية ألجأته إلى طلب العلاج النفسى من الكآبة والضجر BOREDOM، وتقلب فى أعمال عديدة لم يصمد فى أى منها كثيرا، فمن مندوب لشركة تبغ، إلي محرر فى إحدى الصحف المحلية، إلى محرر باب الرسائل فى صحيفة (التايمز TIMS)، ثم إلى العمل فى الخارجية والمخابرات البريطانية، ثم مديرا لاحدى دور النشر. وقد كان لسفره المستمر إلى الخارج، أثر كبير فى تلوين هذه التجارب وتعميقها فمن قلب أفريقيا إلى غربها، ومن أطراف الجنوب الشرقى لآسيا، إلى المكسيك. ويرى ديفيد الودج D.LODGE» أن هذه الأسفار ساهمت فى إنضاج «جرين» روائيا، وزرعت فيه الفتنة بالغريب والبدائى، وجعلته ينشغل بالمواقف الجدية التى تمتحن ينابيع الحياة العاطفية والروحية للفرد.

كان «جرين» قد بدأ حياته الأدبية شاعرا، كدأب الكثير من الروائيين والمسرحيين. ونشر بالفعل ديوانا عام ١٩٢٥ بعنوان: (أبريل الفضاح THE BABBLING APRIL)، ولكنه كان بحاجة إلى حيز أكثر حرية وأقل كثافة فوجدمطلبه فى الرواية بشكل أساسى، وجرب نفسه أحيانا فى القصة القصيرة والمسرحية. ويمكن أن نعد من أهم رواياته: (قطار اسطنبول STAMBOU TRAIN) ١٩٣٢، وتدور أحداثها فى جو من الإثارة، حول الجريمة



والجاسوسية ESPIONAGE)ثم رواية: (بندقية للبيع A GUM FOR SALE)، ١٩٣٢، ورواية: (العميل السرى -THE CONFIDEN TIAL AGENT)، ١٩٣٩، ورواية: (وزارة الرعب THE MINISTRY OF FEAR)، ١٩٤٣. وتعتبر هذه الراويات جميعا، مع أخريات غيرها، استمرارا لجو الإثارة الذى صورته رواية (قطار اسطنبول)، ويطلق «جرين» على هذا النوع من رواياته اسم: (روايات التسلية ENTERNAINMENTS)، ليميزه عن الروايات الفنية الخالصة التى كتبها «جرين». على أننا لايجب أن نأخذ تقسيم (أو تصنيف) الأدباء لأعمالهم على علاته، وفى حالة «جرين»، فإن الناقد «ديفيد لودج» يلاحظ أنه لايكاد يوجد فرق فنى يذكر بين الأعمال التى صنفها «جرين» على أنها للتسلية، وتلك التى صنفها على أنها أعمال أدبية خالصة، مثل روايته (إنها معمعة lT IS is A LATTLE FIELD)، عام ١٩٣٤، ورواية انجلترا صنعتنى Englamd made me ١٩٣٥، وهما روايتان تعكسان القلق الاجتماعى والاضطراب السياسى الذى ساد فى فترة مابين الحربين، خاصة فى عقد

الثلاثينات، وقد اعتبرهما «جرين» من الأعمال الأدبية الخالصة، بينما اعتبر إحدى أهم رواياته فى نظر النقاد، ضمن روايات التسليه، ونقصد رواية (صخرة برايتون BRIGHTON ROCK)، عام ١٩٣٨، ولا تعود أهمية هذه الرواية إلى بنائها الفنى فحسب، وإنما تعود بصفة أساسية إلى أنها حملت لأول مرة المنظور الكاثولوليكى لكاتبها، دون صراخ مباشر أو دعاية فجة ووعظ مكشوف، ذلك أن بطلها «بنكى PIKY» فتى كاثوليكى، لكنه مجرم ومراهق، ومع ذلك، فهو يكتسب تعاطفا غير متوقع فى سقوطه المزرى.

وينظر د. «محمود السمرة» إلى هذه الرواية على أنها أكثر روايات «جرين» سوداوية: (فالجريمة والإثم يغلفانها من أولها إلى آخرها.. والشر القابع فى أعماق «بنكى» ليس مرده إلى ظروف اجتماعية معينة أو إلى سبب ظاهر، إنها روح الشر تسيّر حياة الإنسان، دون أن نستطيع تفسيرها). ويأخذ «ميخائيل رومان» على هذه الرواية، التكرار فى كثير من أفكارها، كفكرة الرعب من الجنس، والتعصب للفكرة الكاثوليكية.

* * *

على أية حال، ليس أمامنا مفر من الاقرار بسيطرة الفكرة الدينية عامة، والمذهب الكاثوليكى خاصة، على معظم أعمال «جرين»، ولم لا؟ وهو الذى تحول إلى الكاثوليكية الرومانية فى سن مبكر وتزوج عام ١٩٢٧ من فتاة كاثوليكية رومانية ايضا هى ڤيڤيان دايريل براوننج VIUIAM DAYRELL BROWNING»، غير أننا يجب ألا نلتفت إلى عقيدة الكاتب وقناعاته الدينية، بل إلى مقدار تسلط هذه العقائد على نتاجه الأدبى، ونيلها من فنية الكتابة، ولم تكن عقيدة «جرين» فى معظم الأحوال، على هذه الدرجة من التسلط، فكل من يقرأ «جرين» يعرف أنه أبعد مايكون عن روح الوعظ أو التبشير، وهذا هو سر احتفاء القراء والنقاد فى أكثر من لغة بأعماله. ولاشك أن «جرين» كان يدرك أن الفنان أبقى من الواعظ، وأن طريق الفن ليست طريق العقيدة. وهذا هو ماجعله- وهو الذى ظل محتفظا بالعنصر الدينى فى أعماله حتى إنتاجه المتأخر، لكن بشكل أقل سيطرة وأكثر التباساً- يعلن فى آخر رواية أصدرها، وفى رواية (حالة توهج A BURNT OUT CASE) على لسان بطلها المهندس المعمارى، أن المسيحية- وليس مجرد الكاثوليكية- لم تعد صالحة لإنسان القرن العشرين.

* * *

لم يكن العنصر الدينى هو العنصر الوحيد البارز فى كتابات «جرين»، بل لقد اختلط بعناصر أخرى كثيرة مستمدة من حياة «جرين» وخبراته التى استمدها من أسفاره العديدة، وبعناصر مماثلة تعود إلى ثقافة «جرين» وإلى قراءاته فى العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس، وقد امتزجت هذه العناصر جميعا، لتصبح فى النهاية نغمة أساسية تسود فى كتابات «جرين» جميعها تقريباً، وتتلخص هذه النغمة فى الصراع الذى يعتمل دائما فى نفوس شخصياته، بين الحب الدنيوى ومايرتبط به من جنس وجرائم من جهة وحب الله من جهة أخرى. البطل النموذجى عند «جرين» هو المنبوذ OUTCAST الساقط الذى يمر خلال الخطيئة sin والعذاب إلى نوع من الخلاص Re-demption وبهذا المعنى يشار إلى العنصر الدينى فى كتابات «جرين»، وتعتبر رواية: (جوهر المسألة THE HEART OF THE MATTER)، التى أكسبت «جرين» شهرة دولية واسعة النطاق حين نشرها لأول مرة عام ١٩٤٨، من أهم الروايات التى تجسد وجهة النظر اللاهوتية الكاثوليكية، فى الخلاص عن طريق الخطيئة.

لاشك فى أن هذا المعنى التراجيدى لحضور العنصر الدينى، لم يكن ليعجب كثيرا من

المتدينين المتزمتين، خاصة من الشباب، حيث تكون الحماسة الدينية أقرب إلى فكرة التطهر، بالفهم المثالى المصاحب لهذه السن، وبالفعل، حدث أن قوبلت بعض أعمال «جرين» بنفور وتقزز من هذه الفئات، خاصة، أن «جرين»، لم يكن معنيا فى كتاباته بالعقيدة فى حد ذاتها، بقدر ما كان معنيًا بالتجربة الروحية فى انغماسها الحى الكثيف فى أوحال الحياة ومباذلها، ومن هنا جاءت فتنته بكل ما هو بدائى وغريب، وجاء انشغاله بالمواقف المتطرفة، التى تمتحن ينابيع الحياة العاطفية والروحية للفرد.

* * *

لكى نفهم عالم «جرين» ورؤاه، لايكفى أن نقف على مايمكن استنباطه فى كتاباته وحدها، بل ينبغى أن نضع هذه الكتابات فى سياقها الثقافى التاريخي، لكى نكتشف أن «جرين» كان امتداداً طبيعيا لبعض ما يموربه عصره من اتجاهات ومذاهب أدبية وفلسفية، وكما وقفنا على أن محنة الإنسان الغربى فى الحربين وبينهما، كانت مصدراً حيا لتجربة «جرين» فإننا، إذا ما عدنا بعيدا إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ومابعده، سنجد أن الصراع بين الأدب والدين كان عاملا فاعلا فى ثقافة هذه المرحلة، كما يتجسد بالذات فى كثير من الأعمال الروائية، ويكفى أن نعود إلى الهجوم الذى شنه «ديكنز ١٨١٢-١٨٧٠» على العقيدة الإنجيلية، خاصة فى روايته (أوراق بيكويك)، وكذلك إلى المحاولة التى قام بها «كنجسلى» للوصول بالمسيحية إلى ضرب من الاشتراكية التعاونية، أما الكتاب المهم الذى أصدره «ماثيو أرنولد ١٨٢٢-١٨٨٨» عن (الأدب والعقيدة) عام ١٨٧٣، فقد رفض النظرة المطلقة للدين، واستبدل بها النظرة التطورية، ورفض المعنى الحرفى المباشر للنص الدينى.

ويكتمل الموقف فى هذا المجال، بالأفكار التى طرحها أديب عالمى كبير، تحول هو أيضا إلى الكاثوليكية كما فعل «جرين» فيما بعد، هذا الأديب هو الشاعر الشهير «ت.س. إليوت»، الذى بحث أنماط علاقة الأدب بالدين فى مقالة مهمة له عن (الدين والأدب LITERATURE RELIGION AND)، استعرض فيها الصور التاريخية التى مرت بها هذه الأنماط من خلال فن الرواية. ويحدد هذه الصور فى ثلاث مراحل: الأولى اعتبرت الرواية فيها أن الإيمان أمر مفروغ منه فحذفته من صورة الحياة، كما يتمثل ذلك فى أعمال «فيدلينج» و«ديكنز» و«ثاكرى». وفى الثانية شكت الرواية فى الإيمان، أو قلقت عليه أو فنّدته، كما يظهر فى أعمال «ميريديث» و«هاردى»، أما فى المرحلة الثالثة، التى عاصرها «إليوت» نفسه، ومعه جميع الروائيين المعاصرين، فقد نظر معظم روائييها، باستثناء «جرين» إلى الإيمان المسيحى بوصفه نوعا من المفارقة التاريخية، ومع ذلك، فإن «إليوت» الكاثوليكي، يأبى إلا أن يجد فى السلوك البشرى، الأساس العريض المشترك بين الرواية كفن، والدين كعقيدة.

* * *

لم يخلص «جرين» إلى توفيقية فلسفية كتلك التى خلص إليها «إليوت»، ولم يستجب لهاجس الشك ويقع فريسة لثنائية العقل والوجدان كما حدث مع «سومرست موم»، الذى يكبره بأكثر من ربع قرن، والذى أعلن فى اعترافاته: «أنه عند ماتوقف عن الإيمان بعقله، ظلت مسألة الوجدان، وكأنه لابد من أن يكون هناك إيمان ما»، ولذا يصل «موم» إلى نهاية الشوط فى هذا الاعتراف: «لم أعد أومن بالله، ولكن بالشيطان». سلك «جرين» طريقا مغايرة، حين احتفى بالتجربة البشرية الحية، خاصة عندما تخوض امتحان الشر فى هذا العالم المثقل بكل أنواع الآثام والشرور والخطايا.

يصنف النقاد «جرين» روائيا، كواحد من ممثلى تيار «جون بوتشان JOHN BUCHAN» ١٨٧٥-١٩٤٠، وهو روائى برع فى قصص المغامرات والجاسوسية والمؤامرات الدولية -IN TRIGUE، ومع أن «جرين» اعترف بتأثير «بوتشان» عليه، إلا أن التأثير الأهم فى نظرنا، وقع من الروائى الفرنسى المعروف: «فرانسوا مورياك ١٨٨٥-١٩٧٠)، ذلك أن «مورياك» كان صاحب رؤية دينية فى كتاباته، وكان كاثوليكيا أيضا، وقد ترجمت أهم أعماله إلى الإنجليزية أولا بأول، مثل (قبلة المجذوم THE KISS OF THE LAPER) التى صدرت عام ١٩٢٢ بالفرنسية وترجمت عام ١٩٣٠، وكذلك [صحراء الحب THE DESERT OF LOVE) التى صدرت عام ١٩٢٥ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٢٩، وكذلك (عقدة الأفعى THE VIPER'S TANGLE) التى صدرت عام ١٩٣٢ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٣٣، ولهذه الرواية ترجمة عربية صدرت عام ١٩٤٧ عن دار الكاتب المصرى، بقلم نزيه الحكيم. إذن لم يكن العنصر الدينى غريبا عن تراث الرواية المعاصرة، وكل

جراهام جرين

ما فعله «جرين»، أنه حاول أن يصور تجربة الإنسان فى صراعه بين عوامل الخير والشر، ربما من منظور دينى أحيانا، ولكن من غير وعظ، وبدون تبشير، ولذا، فإن «جرين» سيبقى حيا فى ذاكرة التاريخ، بينما يموت الوعاظ والمبشرون.

حسن طلب

مناقشة

ومرثيه للتفكير كذلك!

فى رثائه للتنوير قدم لنا الدكتور فؤاد زكريا- دون قصد- رثاء للتفكير أيضاً. ففى وقت المحن والشدائد يكون الفرز والتجذر والتراجع الفكرى. وعندما تتغلب المصالح تسود النظرة الأحادية الجانب وهى دائماً نظرة قاصرة وغير موضوعية. وفى زمن التغيرات الكونية الكبيرة يصبح التركيز على عامل واحد أو طرف واحد هو أقرب إلى التضليل منه إلى التنوير حتى وإن كان صحيحاً. فهل استطاع الدكتور فؤاد أن يفلت مما أخذه على الاخرين من قصور فى التفكير أو إلغاء للعقول واستخدامها بطريقة آلية عقيمة.

أستعين بك عليك!

ولأن الدكتور فؤاد كاتب كبير وقوى الحجة فسوف أستعين فى مناقشتى لأفكاره الأخيرة بكتابه **«العرب والنموذج الأمريكى»** فمن أقدر بالرد عليه منه؟ خصوصاً وأنه كتاب صدر عام ٨٠ حيث كان الطلاب الذين تظاهروا عام ٩١ مابين الصف الرابع والسادس الابتدائى وبالتالى لم يقرأوه، وحتى لاتتكون قناعة لديهم بأن الدكتور فؤاد يؤيد النموذج الأمريكى أو التواجد الأمريكى لكلامه فقط عن النهج الصدامى.

الطلاب والفاشية:

تناول الدكتور فؤاد مظاهرات الطلاب كوسيلة إيضاح تؤكد أنهم تركوا أنفسهم فريسة لأبشع أنواع التضليل، دون أن يفكر أحد منهم فى حقيقة مايفعل (ليست هذه هى المده الأولى التى يقال فيها مثل هذا الكلام عن المظاهرات منذ عام ١٩ حتى ٩١) وهو يرى أن هذه المظاهرات تأييد للطاغية صدام وللفاشية التى يعتبرها العالم كله- ونحن أيضاً- أبشع النظم البشرية قاطبة. فهل كانت مظاهرات الطلاب تأييداً للفاشية كما يقول .إن المظاهرات اندلعت كما نعلم بعد أن بدأت أحط وأقذر حرب عرفتها البشرية وكان مطلبها هو وقف الحرب والعدوان وسحب القوات المصرية لإدراكها- وهذا هو الحس والوعى السليم- أنها حرب تدمير للعراق وليس تحريراً الكويت. حرب هيمنة وسيطرة يقودها طرف لم يعرف عنه يوماً أنه كان فى صف قضية عادلة تخص العرب.

ولقد أتت تصريحات «المخلص» «شوارسكوف» لتؤكد هذا الفهم وهذه الحقيقة

حين أعترف بعد الحرب بأنه كان يريد أن يكون «هانيبال» العصر وأن يجعل من العراق «قرطاجنة» أخرى لو لا إنسانية «بوش». ومع ذلك لازال الدكتور فؤاد على رأيه فى مظاهرات الطلاب باعتبارها تأييداً للفاشية ودليلاً على ضياع العقل، فى حين يرى فى مظاهرات أوربا الداعية أيضاً لوقف الحرب، دليلاً على العقل ونقلة إلى الأمام وتطوراً «جديداً» والعلم عند الله.

نحن وأمريكا.

يقول الآن «كل ما آلمنى حقاً هو أن أعداداً غير قليلة من شبابنا ومجموعات لايستهان بها من تلك القيادات التى يتأثر بها هؤلاء الشبان قد ألغت عقولها أو أستخدمتها بطريقة آلية عقيمة، فحيثما يكون الأمريكان ينبغى أن نكون فى الطرف المضاد. هذه خلاصة الكارثة العقلية التى وقع فيها الناشئون والمخضرمون معاً» ولقد حاولت ألا أقف فى الموقف المضاد لأمريكا وأتجنب الكارثة العقلية!! ولكن فشلت لشدة تأثرى وقناعتى بما قاله الدكتور فؤاد فى كتابه السالف الذكر، ولا أعرف اذا كان قد تم إستخدام العقل فيه بطريقة الية عقيمة أم لا؟! فهو يقول «يتوقع الأمريكيون من المعاهدة المصرية الإسرائيلية أن تكون الخطوة الأولى فى طريق السيطرة الشاملة على المنطقة والقضاء على الحركات المعارضة لنفوذهم فى المناطق الأخرى المحيطة بالشرق الأوسط «موضحاً» أن هناك عنصرا مشتركا قويا بين التكوين العقلى والنفسى للإنسان الأمريكى والإنسان الصهيونى هو الإيمان بأن الأرض ينبغى أن تنتمى إلى من يعرف كيف يستغلها إلى أقصى حد، أما صاحبها الأصلى فليذهب إلى الجحيم، وأيضاً الإلتجاء إلى القوة الغاشمة فى سبيل إقرار حق الإستغلال واستخدام التبريرات المعنوية فى وقت لاحق (أو سابق) بعد أن تكون القوة المباشرة قد فرضت أمراً واقعاً. «ويقول..» أكاد أجزم بأن هناك تقريراً أمريكيا يحذر من صانعى السياسة فى هذا البلد من أن إمكانات العرب البترولية يمكن أن تخلق فى المنطقة العربية دولة كبرى فى المدى الطويل، وذلك إذا تجمعت الثروة البترولية مع إرادة الوحدة بين شعوبها. مثل هذه الدولة ذات الإمكانيات الضخمة يمكن أن تشكل خطراً جسيماً على مصالح الغرب لأنها ستوجه مواردها لخدمتها هى ذاتها قبل كل شىء. ومن هنا كا لابد من الحيلولة دون سير تاريخ المنطقة العربية فى هذا الاتجاه.. وان هناك وسيلتين لتوجيه الأحداث فى المنطقة العربية على النحو الذى يحول دون إقامة هذه الدولة العربية القوية، الموحدة، الغنية، المستنيرة. الأولى.. إقامة اسرائيل كجسم غريب مدجج بالسلاح فى قلب الأراضى العربية» والثانية سنذكرها فى موضعها.

ويضيف ان المسألة ليست على الإطلاق مسألة أخلاقية فليست أمريكا فى عالمنا المعاصر هى الفتى القوى الشرير الذى يجر أصدقاءه معه إلى هاوية الفساد، وإنما الموضوع فى أساسه موضوع نظام لايملك الا أن يسير فى هذا الطريق لانه هكذا بدأ- بالقضاء على الهنود- وهكذا نما وتوسع- حين حولت الحروب التى تدمر الأخرين إلى رصيد ايجابى يزيد قوتها ويضاعف ثرائها- وهكذا يتحتم عليه أن يسير.. إن أمريكا بحكم تكوينها ومصالحها الحيوية لاتستطيع إلا أن تكون كذلك».. «وأن العرب يجب أن يقفوا بحزم فى وجه أى تدخلات سياسية أمريكية (فما بالك بالعسكرية) تتم بحجة تأمين الموارد البترولية التى لايستغنى عنها الإقتصاد الغربى».. والان وعندما وقف البعض بحزم ضد تبسيط هذه التدخلات العسكرية وطالبوا بوقف الحرب لأنها حرب سيطرة وهيمنة وإقتلاع شعوب واستيلاء على ثروات يقول عنهم أنهم أوقفوا

عقولهم واستخدموها بطريقة ألية عقيمة، وصار موقفهم هذا كارثة عقلية، فإين الكارثة العقلية فعلا؟!

نحن وإسرائيل والتدليل:

يقول فى رثائه.. «العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لابد أن ينعكس سلباً على هذا الكيان ولابد أن يقضى على الكثير من الأسباب التى جعلت من إسرائيل طفل الغرب المدلل؟!.. ونحن لانعرف اذا كان العالم كله يعرف هذا أم لا، ولكن الذى نعرفه وواقع الحال يؤكده أن إسرائيل بعد ذوبان الثلوج هذا صارت طفلا مدللاً لأوربا الشرقية وروسيا، وأصبح رضاء هذا الطفل، هو بوابة الدخول إلى النعيم الغربى كما أن إسرائيل ستصير الطفل المدلل دلالاً يثيرا لغثيان لدى عرب النفط. ثم هل فعلاً إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة؟ لقد كان وعد بلفور قبل هذه الحرب بكثير، كما أنك فى كتابك تقول «وأنى لأكاد أجزم، عن طريق الاستنتاج وحده، بأنه يوجد تقرير أو تخطيط إستراتيجى أساسى وضع فى أعقاب الحرب العالمية الثانية يوجه السياسة الأمريكية إلى تأييد إقامة دولة إسرائيل على أرض فلسطين وإلى تبنى قضية الصهيونية والإعتماد على إسرائيل بوصفها الركيزة الكبرى للسياسة الأمريكية فى المنطقة».. ويضيف «وفى سعيها (أى أمريكا) إلى بلوغ هذا الهدف (السيطرة على مخزون عالمى من البترول) كانت تحتاج إلى وسيلة تختلف عن الوسائل التقليدية التى كانت تلجأ إليها الدول الاستعمارية وسرعان ماتبنت قضية الصهيونية وساعدت بكل قوة على إقامة الدولة الإسرائيلية وعلى استمرار وجودها وتوسعها متخذة مَن هذه الدولة أهم أداة لها من أجل تحقيق هدفها فى السيطرة على المنطقة وعلى مواردها».. والأقرب إلى المعقول أن يتسائل الدكتور فؤاد:.. بما أن إسرائيل كانت أداة السيد الأمريكى ويده الباطشة وكلب حراسته المسيطر على المنطقة فماذا ستفعل وما هو دورها بعد أن وصل السيد الأمريكى بنفسه إلى أرض المعركة ووضع يده تماماً على المنطقة؟!

العقل أم الواقع..

ويواصل رثاءه «.. وهذه خلاصة الكارثة التى وقع فيها الناشئون والمخضرمون معاً. ولما كانت النزاعات والخلافات والصراعات تنبع كلها من العقل (كذا!) فقد أحسست بالفزع والجزع على مستقبل هذه الأجيال، اذا كانت فيها فئات غير قليله تستخدم عقلها أو تعطل إستخدامه على هذا النحو الفج» وحقيقة الأمر يحق لنا نحن أيضاً أن نجزع ونفزع لأننا والحالة هكذا لانحتاج إلى مفكرين وتنويريين..ولكن نحتاج إلى مصحات عقلية وأطباء نفسانيين ومتخصصين فى غسيل المخ يقضون على هذه النزاعات والخلافات والصراعات التى تنبع من العقل!! والحمد الله أن هناك فئات كبيرة لاتستخدم عقلها الذى به مثل هذه الاشياء!!

العالم كله..

ويقول «العالم كله يعلم أن أسلوب التدخل العسكرى المباشر للدول الكبرى قد عفا عليه الزمن.. ولم يعد له أى معنى بعد أن ساد العلاقات الدولية تفاهم يذيب أخطار جميع الخلافات أما نحن فمازلنا نفكر بالعقلية التآمرية الإستعمارية الإمبريالية الكومبرادورية إلى أخر هذا المصطلح العقيم الذى تخلى عنه مبتدعوه».. هذه الفقرة مصدرها العقل وليس الواقع، وكنا نتمنى أن يؤيد الواقع مايقوله لكنه أبى، وأكد أن إحدى

الدول الكبرى عادت إلى أسلوب القرن التاسع عشر عندما سنحت لها الفرصة، وذلك بسبب «صدام» وذوبان الثلوج وبفضل المناخ العالمى الجديد الذى يذيب أخطار جميع الخلافات!! وأسترجع قولك.. «لو كنا فى القرن التاسع عشر لاحتلت أمريكا منابع البترول في غمضة عين دون أن يوقفها أحد».. وقد حدث وعدنا للقرن التاسع عشر لسنا نحن إذن أن نفكر بالعقلية التآمرية الاستعمارية الامبريالية..الخ، وانما هم الذين يفكرون وينفذون ولم يتخلوا عن ذلك حتى الان، فكيف نتخلى نحن ونقول أنها مصطلحات عقيمة.

وهى مصطلحات صحيحة من نتاج الغرب أصلاً وليست من نتاج عقولنا. ويقول.. «العالم كله يحسب ويدقق ويشد خيوط العقل إلى نهايتها ونحن نستسلم للانفعال المؤقت ولانرى إلا النتائج القريبة المباشرة ونعجز عن رؤية أى شيء يبعد عن أنوفنا».

وهذا صحيح ولكن كنا نتمنى أن يسلم الدكتور فؤاد من هذه الأفه التى رمى بها الأخرين وأن يشد خيوط العقل إلى نهايتها وهو يناقش هذه الكارثة وأن يحيط بالظاهره من كل جوانبها لاجانب واحد وأن يرى الأسباب مجتمعه وأن يكشف التداخل بين السبب والنتيجة والعلاقة بين الكل الجزء وألا ينظر إليها من منظار ضيق فيرى جانباً واحداً- وإن كان صحيحاً- ويهمل أو بغض الطرف عن باقى الجوانب لأن هذا يتنافى مع الموضوعية والعقلانية والتنوير.

ونحن نتفق مع الدكتور فؤاد فى أن الفاشية هى أبشع النظم البشرية قاطبة، لكنا نضيف: وهى صناعة غربية أصلاً وأمريكية تحديداً فى هذه الأيام، وهنا نذكر وسيلة أمريكا الثانية لتوجيه الأحداث فى المنطقة للحيلولة دون قيام دولة عربية قوية.. السالف ذكرها بأنها.. إخضاع أهم واكبر شعوب المنطقة لأنظمة حكم حارية الرأى أحادية الاتجاه الاتجاه تقمع كل معارضة وتتخذ من الإستمرار فى الحكم هدفاً يعلو فوق كل هدف أخر» (لاحظ أن صدام لازال).

وخلاصة القول لو أن لاحد الحق فى رثاء التنوير بنا فنحن أحق برثائه بكم لأننا لم نر احداً يبدأ مشروعه التنويرى والفكرى والعقلانى ويكمله (ناهيك عن أن الكثيرين منهم يحاولون إقامته بنفى الأخر تماماً) ولكن دائماً- وبسبب ظروف كثيرة- يتركوننا فى منتصف الطريق ويعودون أدراجهم ونبقى نحن نهباً لمن يقولون لنا هاهم روادكم ومفكروكم قد تراجعوا فماذا عساكم فاعلون.. «لهذا لم تستطيع مائه عام من التنوير أن تغير الجوهر الحقيقى لعقول كثيرة ومازال الطريق أمامنا طويلا بل ربما يكون علينا أن نبدأ الطريق مره أخرى من خطواته الأولى».. وسوف نسعى ونحن نبدأ أن نكون موضوعيين ولانتصيد الأخطاء، ونبحث عن ما هو مشترك ونتجنب نفى الأخر.. ومعذرة يا أستاذى لأننى ساكون جامداً وربما رجعياً وأتمسك بما قلته أنت فى كتابك عام ١٩٨٠- حتى وإن تخليت عنه أنت وبالصحيح غير المكتمل الذى قلته عام ٩١.. كما أننى سأظل مقتنعاً بأن هناك تآمراً استعمارياً وإمبرياليا وكومبرادوريا حتى وإن تخلى عنها البعض. فليس كل مايتم التخلى عنه- بسبب الظروف!!- فى بعض الفترات، خصوصاً فترات الانحطاط، يكون خاطئاً وباليا. «كيف أصبحت بالية وهى تتجدد الآن فى أبشع صورها أمام أعيننا وفى الواقع وليس فى العقل.

نزار سمك

* أعتمدنا على: (١) مجلة ابداع ابريل ٩١، مايو ٩١ (٢) العرب والنموذج الأمريكى دار الفكر المعاصر ٨٠.

إصدارات

إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات إصدارات

الطريق إلى بيرزيت رواية المقاومة اليومية

عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر صدرت الطبعة الثانية من رواية الكاتب والشاعر الفلسطيني ادمون شحادة «الطريق إلى بيرزيت».

والرواية تشير إلى العلاقة الجدلية التى أحدثتها الانتفاضة الفلسطينية بين الابداع الأدبي وشروطه من جهة، وبين الواقع المعيش ومعاناته من جهة أخرى.

وقد استطاعت رواية «الطريق إلى بيرزيت» - كما يقول الناشر - أن تؤطر صيغة لها ملامح جديدة على صعيد حدث المقاومة الفلسطينية اليومية للاحتلال وتكمن أهميتها فى انها بشرت بالانتفاضة، وحملتها فى طيات صفحاتها، وهى لاتبتعد عن الاجواء المعيشية الحالية فى ظل الانتفاضة الجماهيرية التى تعم الأراضى المحتلة كافة.

وبرغم أن النص يصور محاورة محددة جغرافيا وزمانيا للاحداث، فى اندلاعها وانفجارها، إلا أن دلالة هذة الإحداث تأخذ بعدا أكبر من زمانها وجغرافيتها، وذلك يظهر فى سياق النص المكتوب بأسلوب لبق فيه من المباشرة الحوارية مثل ما فيه من الايحاء.

وادمون شحادة فى روايته هذه لايغامر فيطلق لذاكرة التداعى عنانها، مثلما هو يحاذى مباشرة الحدث الواقعى فى سرديته الحوارية ليأتى النص حاملا مطابقات مع الواقع تكاد تسجيلية لو أن المدى الزمنى لكتابتها ترافق مع الحدث اليومى للانتفاضة، وهنا تكمن أهمية هذه الرواية، ودلالاتها، اضافة إلى انها انفردت بموضوعة الانتفاضة وبجزئيات فعل المقاومة الجماهيرية اليومية للاحتلال.

وبرغم ماتحمله «الطريق إلى بيرزيت» من تفاصيل ودلالات تسمو فى بنيانها اللغوى على الواقعى، نرى فى المقابل أسطورية أبطالها التى تحاول ملامسة أسطورية أبطال الانتفاضة، وشعبها، فى الكفاح عشرات السنين.



«الطريق إلى بيرزيت» تشيعبر دلالاتها اللغوية، والايحائية، بحتمية الانتصار الوطنى الفلسطينى على اعتبار أن شعبا بأكمله ينشد الحرية والاستقلال. انها رواية المقاومة اليومية للاحتلال، وحتى النصر.

الكتابة الأخرى

صدر - أخيراً - العدد الأول من مجلة الكتابة الأخرى لتترك بصمة متميزة فى تاريخ الصحافة الأدبية فى مصر، كاشفة عن اصرار وجدية رموز جيل جديد من مبدعى الثمانينات فى مصر بعيداً عن أى سلطة سياسية أو ثقافية، منفردةً بهذا الاخلاص لوجه الكتابة يكتب هشام قشطة فى افتتاحية العدد «الحرافيش يفعلون الكتابة» موضحاً جدوى هذه المجلة وعن أهدافها حيث قال انها جاءت لتبنى ابداع الجيل الجديد، ذى الشخصية المتميزة والمخالف للكتابة النمطية، وترسيخ وممارسة حرية الكتابة، وافساح الطريق للمغامرة والتجريب،والالتزام بالآراء الجادة، وتأكيد قيمة الحوار كهدف مفتقد ورغم مثالية هذه الاهداف التى أفصحت الافتتاحية عنها والتى نتمنى أن تتحقق، اذ بها تكون قد انجزت اضافة هامة جداً، إلا أن بعض النصوص وبعض الوجوه التى شاركت فى هذا العدد بعيدة كل البعد عن مفهوم الكتابة الأخرى.

فى العدد دراسة متميزة لعلى فهمى «دين الحرافيش بمصر المحروسة» وهى دراسة فى سوسيولوجيا الفهم الشعبى للدين بالقاهرة.

ويكتب د. عبد المنعم تليمة «رسالة إلى الاجيال الحالية» رداً على مقال د. حسن حنفى الشهير فى الاهرام.

وفى العدد قصائد لمحمود قرنى (والذى يعد هو الاضافة الحقيقية بكتابته الأخرى المزحومة بهذا الحس العميق والدراية الحقيقية بمفهوم قصيدة النثر). ومجدى الجابرى ومحمد البرغوثى وصبرى السيد وياسر الزيات وحسن خضر وقصص محمد حسان ومحمود سليمان وصفاء عبد المنعم وسيد الوكيل. ومحمد شكرى عبود.

ويضم العدد محوراً متميزا عن الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر شارك فيه مهدى مصطفى وفتحى عبد الله ،مع ونماذج من شعر مطر.

وفى الدراسات، دراسة لسيد فاروق عن نسيج الاسماء لمنتصر القفاش، وأخرى عن خديجة السماح عبد الله لمحمد السيد اسماعيل، وقراءة فى «الأخرون.. وأغنية لضحى» كتبها ناصر البدرى.

وعرض لكتاب شربل داغر «الشعرية العربية الحديثة» ،وترجمة لجلال عبد الكريم عن جرين لاند.

أما حوار العدد مع الشاعر فتحى عبد الله فهو حوار ملىء بالمغالطات وسوف نناقشه فى مرة قادمة.

وأدب ونقد تتقدم بأصدق الامنيات والتهانى لهذا المولود الجديد متمنية له الاستمرار والتطور، آملةً أن تقدم «الكتابة الأخرى» كتابة أخرى.



أمجد ناصر: وصول الغرباء

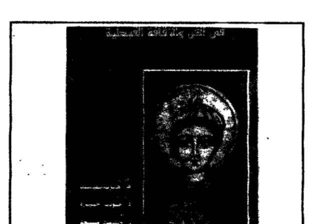
الشاعر أمجد ناصر واحد من الشعراء العرب الشباب المميزين. ولد فى الأردن عام ١٩٥٥. وعن دار رياض نجيب الريس بلندن صدرت له مجموعته الشعرية الجديدة «وصول الغرباء». وكان قد صدر له: منذ جلعاد كان يصعد الجبل ٨١، رعاة العزلة. عمل فى الصحافة العربية ببيروت وقبرص ولندن. يقيم ويعمل فى لندن حاليا مشرفا على القسم الثقافى بصحيفة «القدس». وفى هذه المجموعة، كما يقول الناشر، فان قصيدة أمجد ناصر «بشكلها ويقينها تتفانى فى إعطاء الشخصى حريته. معها نقع، من جملة مانقع عليه، على نزوع فنى لتوليد الشورى فى السرد، وإلى تجسيد الحس وتحويل البوح إلى مستوى صورى يتشابك مع المستويات الأخرى التى يتألف منها نسيج شعره، وعلى ميل إلى تمييز القصيدة عن الآنى. بكل مايمكن أن يصدر عنه من تهديد للشعرى وافساد للشعرية»

من قصيدة «حرية» يقول:

وقف أمام المرآة/ ولم يرصورته/وتحت الشمس/ ولم يرتفع الظل/ رمى السلام ولم يرن/ فمش بين السائرين/ متحررا من التبعات.

فى الفن والثقافة القبطية

عن المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة، صدر عن دار شهدى للنشر كتاب «فى الفن والثقافة القبطية. تحرير:هـ.هونديلينك، تقديم: د. جودت جبرة مدير المتحف القبطى بالقاهرة مراجعة : د. حشمت مسيحة، مدير عام قطاع الأثار المصرية سابقا، ورئيس قسم الأثار القبطية بمعهد الأنبا رويس بالقاهرة. ويحتوى الكتاب على موضوعات: المعمار المسيحى المبكر فى وادى النيل، المهيئون الطريق امام الرب، ذبيحة ابراهيم ودبيحة يفتاح فى الفن القبطى، فن رسم الايقونات فى مصر، المشكلات الخاصة بصيانة الايقونات فى مصر، معجزات الايقونات وخلفيتها التاريخية اهمية تكريم القديسين، مدخل الى تاريخ المنسوجات القبطية، الأرواح الشيطانية والرهبانية القبطية المبكرة





المتوكل طه: فضاء الأغنيات

فضاء الأغنيات، قصيدة من أنصار ٣، ديوان جديد للشاعر الفلسطينى المتوكل طه. عنه يقول الشاعر أسعد الأسعد: «ولست أحابى صديقا عزيزا، اذ ليس أحق بالتكريم من واحد كان شاهدا من بين عشرات الألوف من الشهود أمضى أربعة عشر شهرا تأكل الصحراء من جلده وعظامه (فى المعتقل الاسرائيلى انصار ٣) لكن غناءه لم ينقطع، ظل يغنى لرمال الصحراء، ولشمسها المحرقة، وما أنفك يرسم الفجر الطالع أبدا، فى عيون الأطفال، وفى عينى أم شهيد لم تبكه، وماودعته، لأنها واثقة بأنه سيعود إليها، منتصب القامة، مرفوع الراية». يقول المتوكل:

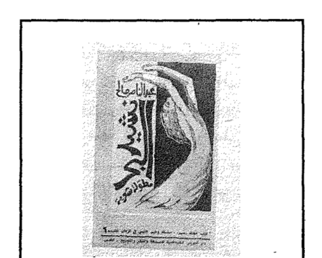
«هدموا../ وماهدموا سوى بيت/ستعلى سقفه أيدى الطفولة والحجارة/ سجنوا/ قد أصبحت كل السجون منارة تلو المنارة/ قتلوا/ ماذا إن غسلنا أرضنا بدمائنا/ فليقتلوا /أعراسنا ارتفعت وقد نلنا البشارة»

صدرت للمتوكل طه من قبل دواوين: الخروج الى الصحراء، مواسم الموت والحياة، زمن الصعود، بعد عقدين وجيل (دراسة فى الثقافة الوطنية تحت الاحتلال.

عبد الناصر صالح: نشيد البحر

«نشيد البحر: مطولة شعرية «للشاعر الفلسطينى بالأرض المحتلة عبد الناصر صالح. يحتوى على قصيد شعرى طويل. منها يقول الشاعر:

«سلام عليك وأنت تموت
سلام عليك وأنت تقاتل
سلام عليك وأنت تغادر
كى تتقدم.
سلام عليك،
تقدم،
أنت سر الطبيعة ياصاحبى،
فتقدم
يكتب البحر مولده
فتقدم
تكتب الأرض قرآنها



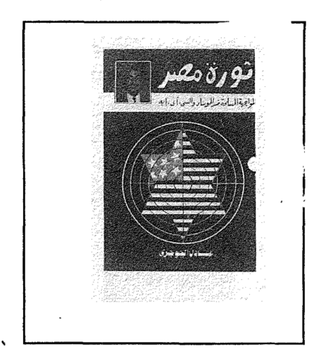
فتقدم
هى الأنتفاضة،
نار الهداية،
قافلة الرغبة القادمة».

ثورة مصر

محاولة جادة مستفيضة قام بها الكاتب الصحفى عادل الجوجرى فى عرض «ثورة مصر: المواجهة المسلحة ضد الموساد والسى أى إيه»، وهى محاولة مدعومة بالوثائق والمستندات والتقارير الميدانية. والكتاب يثبت: «أن المواجهة الشعبية المسلحة ضد العدو. الصهيونى مستمرة، ومنظمة «ثورة مصر» كانت ذروة النضال الشعبى المسلح ضد التطبيع، وضد الاختراق الصهيونى والأمريكى لأرض الكنانة» «أن الاتفاقيات والمعاهدات، مهما كانت درجة صياغتها القانونية، لاتستطيع أن تصادر الصراع الحضارى بين العرب والكيان الصهيونى. وقد أثبتت (ثورة مصر)، كما أحدث جميع العمليات الشعبية المسلحة ضد العدو أن الصراع العربى الصهيونى هو صراع وجود لاصراع حدود، ومن ثم فهو صراع مستمر، حتى تحرير كامل التراب العربى».

على سالم: البترول طلع فى بيتنا

«هل البترول ممكن أن يكون نحسا»؟
هذا هو السؤال الذى تطرحه مسرحية على سالم الجديدة «البترول طلع فى بيتنا» الصادرة ضمن سلسلة المسرح العربى بالهيئة المصرية العامة للكتاب. وتقدم المسرحية الاجابة على هذا السؤال فى اطار كوميدى مؤلم.



شعرنا الحديث إلى أين؟

طبعة جديدة من الكتاب الهام الذى قدمه د. غالى شكرى عام ١٩٦٨، صدرت مؤخرا عن دار الشروق بالقاهرة. وهو الكتاب الذى يعد أحداهم الأعمال الرائدة فى نقد الشعر العربى الحديث، فقد تابع كاتبه ميلاد الحركة الجديدة فى الشعر المعاصر وشارك فى المعارك التى نشبت بين انصار القديم وانصار الجديد،

منحازا إلى القيمة الجمالية الحية وارتباطها بالحياة والانسان.

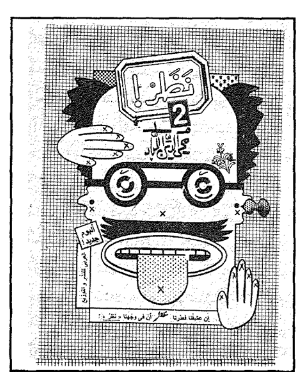
ويقول د. غالى شكرى فى تقديم هذه الطبقة الثالثة: قامت الاطروحة الأساسية فى هذا البحث على أساس «الحداثة» التى تربط أطراف حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر. هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية، وليست واحدة على صعيد الريادة. وأن أربعين عاما، هى كل عمر القصيدة العربية الحديثة، لا تكفى للانتهاء من تقييم الحركة وتقعيدها، بل تتطلب إمعان النظر فيها والتنظير لها. وهذا الكتاب هو جزء من «الحركة» وهى ماله وماعليه»



محيى اللباد: نظر٢، وملاحظات

كتابان جديدان للفنان محيى اللباد: نظر ٢، وملاحظات. صدر الأول عن دار العربى للنشر والتوزيع، وصدر الثانى عن دار المستقبل. وكان قد صدر قبل سنوات «نظر١» والكتابان معالجتان بصريتان فنيتان لمشاهدات حياتية وفنية وتصميمية، يلفت اللباد النظر إلى مافيها من جمال وحكمة أو مافيها من تخريب وقلة ذوق.

كتابان جميلان، فيهما جهد ملموس، يعلمان القارئ الذوق والتذوق، برقة وخفة ظل وعمق.



ترجمات إلى الانجليزية والألمانية

صدرت حديثا فى لندن عن دراسة دار نشر Quartet كتاب يحتوى على عدد من القصص القصيرة للقاصات المصريات من سهام بيومى، إعتدال عثمان، نعمات البحيرى، سلوى بكر، ابتهال سالم، سحر توفيق، منى رجب.

قامت بالترجمة باحثة أمريكية تدعى مارلين بوث» وهى حاصلة على الدكتوراه فى

الأدب العربى الحديث من جامعة أكسفورد عام ١٩٨٥

كما صدر عن وكالة نشر le mos ver-ley كتاب مترجم من العربية إلى الألمانية ، يتضمن عددا من القصص القصيرة لعدد من الأدباء المصريين هم: يوسف أبو ريه محمود الوردانى ابتهال سالم، سلوى بكر، محمد البساطى. وقام بالترجمة «هارتموت فاندريش» الذى سبق له أن ترجم اعمال للأدباء يحيى الطاهر عبد الله ، وصنع الله ابراهيم وداوار الخراط وجمال الغيطانى ومحمد المخزنجى



معرض راوية صادق

أقامت الفنانة راوية صادق معرضها الثالث بقاعة «مشربية» ، طوال شهر يونيو الماضى.

مسابقة «الناقد» للرواية والشعر

تواصل مجلة «الناقد» التقليد الذى أرسته شركة «رياض الريس للكتب والنشر» (لندن) بتأسيس جوائز أدبية فى الشعر والرواية: الأولى باسم **«جائزة يوسف الخال للشعر»، والثانية «جائزة الناقد للرواية».**

ومن شروط المسابقة ألا يكون قد سبق نشر الديوان أو الرواية، ولايقل عدد صفحات الرواية عن ١٥٠ صفحة ولايزيد عن ٣٠٠ صفحة ويكون المخطوط مكتوبا على الآلة الكاتبة. وزمن وصول المخطوطات من ١ يوليو ١٩٩١ حتى ديسمبر ١٩٩١. ويعلن عن الديوان الفائز فى ابريل ١٩٩٢، وعن الرواية الفائزة فى يوليو ١٩٩٢.

قيمة الجائزة ٢٠٠٠ دولار أمريكى ويصدر الديوان والرواية الفائزان عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»

Riad EL- RAYYES BOOKS LTD
65 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SWIX 7 NJ
ENGLAND

سيكلوجية الورثة المتلافين!

يفجر الفيلم التسجيلى الوثائقى «وقائع الزمن الضائع» الذى أخرجه المخرج «محمد كامل القليوبى» عن رائد السينما المصرية محمد بيومى عددا من القضايا الهامة، تتجاوز مجال البحث السينمائى، الذى أجراه «القليوبى» إلى معظم مجالات حياتنا الفكرية والثقافية.

والفيلم يصوب أكذوبة تاريخية، راجت على امتداد أكثر من ثلاثة عقود، تنظر إلى «محمد بيومى» باعتباره مجرد مصور قام بمحاولات بدائية لتصوير شرائط سينمائية إخبارية، ويثبت -بالوثائق- أنه المؤسس الحقيقى لفن السينما فى الوطن العربى، عبر هذا الفيلم الذى يؤسس تيارا جديدا من تيارات الفن السينمائى، فيجمع بين علمية ومعملية علم التاريخ، ودراميته، وتسجيلية فن السينما.

ومافعله« القليوبى»، يفضح شكلا من أشكال الكسل والاستسهال، والنقل عن الآخرين دون تمحيص أو تدقيق أو اجتهاد، يسود مختلف مجالات البحث فى العلوم الانسانية، دفع كثيرين من شطار الفكر، إلى أن يرددوا كالببغاوات مقولات شائعة، دون أن يحققوها بأنفسهم، وبدلا من أن ينسبوها إلى أصحابها الحقيقيين- تخلصا من مسئوليتها، وتحديدا لدرجة مصداقيتها- ينسبونها لأنفسهم، فلا يتحملون - بذلك- وزر سرقتها فحسب، بل- وأيضا- وزر «تأكيد» أكاذيب تاريخية والتصديق عليها، ومنحها مزيدا من الذيوع والانتشار.

وهو يفضح كذلك سيكلوجية الورثة المتلافين، التى نتعامل بها مع تاريخنا القومى، وبذلك الاهدار البشع والمتواصل لوثائقه وأسانيده. ولعل «محمد بيومى» كان يدرك ذلك، وإلا ما احتفظ بأرشيف كامل لحياته، وبنسخ من أفلامه، كان يمكن أن يأكلها الصدأ، أو الرطوبة- كما تأكل مكتبة الافلام فى التليفزيون- لولا أن ساقت الظروف اليه مخرجا ومؤرخا جادا، يؤمن أن الوطن الذى لا أمس له، لاغد له ،ظل اكثر من خمسة عشر عاما، يبحث عن «محمد بيومى»، فقاده إخلاصه، الى ذلك الاكتشاف التاريخى الباهر.

وماعاناه«محمد القليوبى» في البحث عن ممول لينتج فيلمه غير المسبوق من كل النواحى، الى أن قبلت «أكاديمية الفنون» تمويله، هو جزء من آثار سيكلوجية الورثة الجاهلين والمتلافين التى ملأت حياتنا الفكرية بأكاذيب من كل نوع، وانتهت بأن أصبحنا نعيش يوما بيوم، نفخر بماض لانعرفه، ولا يوجد ما يدل على أننا نعتز به، ونغطى بهذا الفخر إحساسنا بأننا نعيش عيالا على الخواجات فى كل شيئ، حتى فى اكتشاف وثائق تاريخنا، والبحث فى ماضينا.

ليست أهمية فيلم «القليوبى» أنه اكتشاف تاريخى مبهر فحسب، أو انه نموذج رائد للسينما الوثائقية التى لم نعرفها بعد... ولكنه- أيضا- صرخة احتجاج مدوية على تلك السيكلوجية الشريرة، التى تحكم كل شيئ فى حياتنا: سيكلوجية الورثة الجاهلين والمتلافين!

صلاح عيسى

ترقبوا قريباً

الكتاب من سلسلة

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

الرواية الفريدة للعالم الراحل

مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر

مع إيضاحات نقدية بأقلام

د . شكري عيّاد

محمد عودة

فريدة النقاش

إبراهيم أصلان

تصميم الغلاف / يوسف شاكر

لوحة الغلاف للفنان / سعيد العدوي ١٩٣٨ ـ ١٩٧٣

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الامل للطباعة والنشر
احوار موربيتلي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

عدد خاص ٧٢

أغسطس ١٩٩١

يحيى حقي : عطر الأحباب

نجيب محفوظ / فتحي غانم / د . مصطفى ماهر / محمود أمين العالم / لويس عوض / فاروق عبد القادر / جمال الغيطاني / إدوار الخراط / علاء الديب / صبري موسى / غالي شكري / فؤاد دوارة / سعيد الكفراوي / إبراهيم عبد المجيد / فريدة النقاش / خيري شلبي / عبد الرحمن أبو عوف / نبيل تاج

تقديم : خالد محيي الدين



مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

السنة الثامنة/ أغسطس ١٩٩١/ العدد ٧٢



اشرف على هذا العدد:

محمد روميش

لوحة الغلاف

الرسوم الداخلية

مهداة من الفنان الكبير: نبيل تاج

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

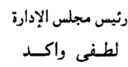
أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد على

صفاء سعيد

أدب ونقد

رئيس مجلس الإدارة



لطـفى واكـد

رئيسة التحرير

فريدة النقاش

مدير التحرير

حلمى سالم

سكرتير التحرير

ابراهيم داود

المشرف الفنى

محمود الهندى

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان

كمال رمزى

محمد روميش



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

ت:٣٩٣٩١١٤/٣٩٢٢٣٠٦

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/فاكس اليسار:٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها



الفهرست

هذا العدد

يحيى حقى هو صاحب هذا العدد الذى تأخر كثيرا لأسباب خارجة عن إرادتنا. كنا نتمنى أن نهديه له فى عيد ميلاده الخامس والثمانين يناير ١٩٩٠، وهانحن نهديه له الآن، باقة ورد ومحبة لهذا الصوت الفريد فى أدبنا العربى الحديث، فمن منا لم يتعلم على يديه شيئا سيبقى:إن كان حب الحياة، أو تذوق الفن الرفيع والتحليق فى عوالمه الغنية الملهمة، أو إلتماس الأعذار للضعف الإنسانى، ورفض التحلل والخوار. ومقت الدناءة والبؤس الذى يهدر إنسانية البشر ويسحقهم أو كانت السخرية الحلوة القاطفة

سوف تجدون فى عددنا شهادة ثلاثة أجيال من المثقفين المصريين كان يحيى حقى ولايزال واحدا من أقدر أساتذتها. بموسوعية ثقافته وكلية نظرته وفلسفته فى الحياة التى تدفع أحيانا للإختلاف معها بمودة، وتفتح الباب فى كل حين لأن يكون الإختلاف إضافة خلاقة مفعمة بالحياة تتطلع للأمام..

وضع خطة هذا العدد، زميلنا الفنان القصاص محمد روميش الذى صاحب يحيى حقى لسنوات طويلة صديقا حميما وابنا وفيا فعرفه أكثر منا جميعا عن قرب ووعدنا بأن نلتقى معه كمجلس تحرير حول مائدة مستديرة ندير حوارا دون ترتيب نلتقط منه فكرة محورية تكون هديته الثمينة لعددنا، فما أصعب أن بكتب جديدا، لكن صحة كاتبنا الكبير لم تساعده فاكتفينا بأن نتحاور معه عبر كتبه الكثيرة من زواياها المختلفة نبحث عن الجديد ونضئ القديم أضاءة اخرى

اكتشفنا ونحن نعد المادة كيف أن صديقا وفيا آخر وناقدا له إسهامه الكبير «فواد دوارة» قد بذل جهدا خارقا فى إعداد الأعمال الكاملة التى صدرت تباعا ووصل به الأمر حين استعصت بعض المقالات فى الصحف القديمة على التصوير بسبب سوء حفظ المجلدات أن قام بنقل المادة كلمة كلمة بيده.. فكيف ستكون هديتنا نحن المتواضعة لأستاذنا الكبير حبا وإنكارا للذات.. وتقديرا...

أليست هذه إضاءة أخرى لوجه خفى من وجوه حياتنا الثقافية، وجه يلوح فى الأزمة العامة جديرا بالامتنان والاحتفال.

هل سيكون عددنا هذا خطوة الى الأمام فى سجل أعدادنا الخاصة؟ الرأى لكم فى النهاية وياحبذا لو وصلنا رأيكم مكتوبا فنحن نخطط لأعداد خاصة وملفات جديدة عن كل من عبد الرحمن بدوى، وزكى نجيب محمود، ومحمد كامل حسين وعبد الغنى حسن، ومحمود أمين العالم.. ولطيفة الزيات، وجيل الأربعينات فى الثقافة المصرية، وكل مادة تصلنا منكم أو إقتراح سوف يكون موضع تقديرنا..

ولعل تحيتنا ليحيى حقى صاحب القلب النبيل القلم الفريد أن تكون قد إقتربت من المقام.

التحرير

خالد محيى الدين

أقرب الينا من حبل الوريد

فرحت فرحا غامرا حين قرر مجلس تحرير «أدب ونقد» إصدار هذا العدد الخاص عن «**يحيى حقى**» لأنه الكاتب الفنان الذى يستحق أكثر.

طالما خطر لى كلما قرأت كتابا له، أن أتأمل فى تلك الوشائج التى تجعله أقرب الينا -**نحن السياسيين التقدميين**- من حبل الور يد. بل كنت أقول لنفسى: إنه ملك لنا قبل غيرنا، فهو فنان الفطرة الصافية التى نعرف أن الشعب المصرى يتوفر عليها ونراهن عليها حين نقرنها بالوعى والعمل الدءوب فى آخر المطاف..

إن التسامح والشفقة، العطف والمحبة الغامرة، تمشى فى عالمه على قدمين من كلمات واثقة، تجعلنا نحن الذين ننشد عالما جديدا خاليا من القسوة والاستغلال، نطل بفرح على مكونات عالمه تلك فتبدو لنا كأنها «بروفة» أولية.... مادة خام... لما نحلم به وهو يتشكل فى خضم النضال السياسى

لم يقلقنا أبدا صبره الجميل على المكاره كأنه أحد مكونات العالم.. فهو يكاد يبتسم لنا من وراء ستر هذا الصبر ليعلننا بيقينه الصوفى أن المكاره الى زوال.

نحن نحب يحيى حقى لأن خبرة كتابته وكل فنه تقول لنا، إذ تضيئ الطريق بالحنان الغامر، أن الحب وحده هو مفتاح قلب مصر، حب الفقراء والمغلوبين على أمرهم، وإذا ما بلغت هذا القلب تستطيع أن تسوى الهوايل.. فأى هدية ثمينة يقدمها هذا الفنان الجميل لحزب سياسى يريد أن يغير الواقع، أى يريد أن يدخل الى قلب مصر.. وان كان يسلك طريقا آخر..طريق الوعى والموقف السياسى الذى يرتبط فى كل تفصيلاته بمصالح الغالبية العظمى من المصريين، هؤلاء الذين يمرحون فى عالمه الفنى. ولسوف نتوسل به اليهم، لنصل الى الكنز المخبوء فى ضمير الشعب، فى مصر التى نحلم بها ونكافح من أجلها. سوف يكون يحيى حقى مقروءا بصورة تتضاعف آلاف المرات لأن الذين أحبهم وهم الآن منفيون عن عالم الثقافة والقراء، سوف يأتون الى عالمه الجميل مشبعين ماديا وروحيا فيحبونه كما يستحق. سوف يعرفون عبر الوعى الطريق الى عالمه..عالمهم.. وقد أضاءته أنوار جديدة. سوف يخرجون بقوتهم الجماعية من المنفى اليه، وقد أصبح بؤسهم ذكريات ماضية، وقوة آرادتهم وصبرهم على المكاره ومجاهدتهم للحياة أساسا راسخا لبناء حياة جديدة..

ألم أقل لكم أن يحيى حقى هو أقرب الينا من حبل الوريد؟

وجها... لوجه..!!

أول مرة شهدت فيها إنسانا يحتضر أمامى، يكاد فمى يلمس فمه من فرط انحنائى فوقه. أطل على تلك اللحظة المذهلة التى تقلب الحياة فجأة الى موت، وال (أنا) فيمن يلفظ آخر أنفاسه الى (هو) أبدية. تنقل بقية الوجود الى عدم، الحركة الى جمود. تعدد تعبير متجدد الى شلل قناع على وجه. هل يريد أن يقول لنا شيئا؟.. هيهات له ولنا. لغته ليست لغتنا ، انتهت الصلة بيننا بلاعودة.. تنقل بتة واحدة منطق جميع الفلاسفة فى عقد صلح بيننا وبين الكون الى لغز مستبد لايعرف مخلوق سره.

انه السر الالهى لانملك ازاءه الا السكوت، ليس فى يدنا علاج، ولاطاقة لنا على الفهم. سكوت يجمع بين بلسم الرضا والتسليم بحكمة الله، وجرح حسرة بلهاء مشوبة بشئ من حنق مكتوم نخجل من الجهر به. فالذى يجهر به نراه جن أو كفر.

وقد أريد لى أن يكون أول موت أشهده هو موت مصفى من كل عارض عاطفى قد يزيغ بصرى عنه أو يفسد على الرؤية المباشرة المحايدة. لادخل فى نظرتى للذاتية أو المصلحة أو الهوى. لن أكسب شيئا ولن أخسر شيئا ، فالذى حضرت موته لم يكن من أقربائى أو أحبائى أو أصدقائى، بل كنت لا أعرف اسمه ولا آماله وهمومه، ولا أين يسكن والى من يؤوب حين ينقضى سعيه فى يومه ، فكأننى فى معمل كيمائى نجح فى عزل ميكروب الموت ووضعه منفصلا تحت المجهر أمامى، بلا طفيليات.

وقد يظن من كلامى- كما يقضى منطقه- أننى حمدت لقدر رحيم أن قسم لى فى التجربة الأولى هذه المواجهة المحايدة فبصرنى دون أن يفجعنى، ولكن العكس هو الذى أقصده من كلامى، فان هذه المواجهة كان لها عندى بسبب هذا الحياد بعينه أثر العنف المزلزل، لأننى رأيتنى لا أحضر موت انسان ، بل موت الانسان.

فأريد لى كذلك أن يكون أول موت أشهده هو موت يعد أبدع مثال على أن الذى يربط الانسان بالحياة انما هى شعرة أوهى من خيط العنكبوت، هاهى ذى تنقطع صدفة، ومن حيث لاتنتظر وضد كل منطق وحسبان وتقدير ، كأن السخف صفة لاتعرفها الحياة وحدها أحيانا بل يعرفها الموت أيضا أحيانا. والسخف يليق بالحياة اللعـوب ولكنه لايليق بالموت الجليل، من أجل هذا زاد ذهولى ضعفين.

لم يكن من تلامذة فصلى، بل كنت أراه وقت الفسحة فى حوش المدرسة السعيدية (١٩٢٠) أو وهو راكب فى ناحية أخرى من عربة الترام وأحيانا مشعبطا على السلم، أصادفه فى الاياب عصرا أكثر من الذهاب صباحا. لم يدر بيننا كلام، ولم نتبادل التحية، ولكنه كان مع ذلك مفروزا عندى عن بقية زملائى المجهولين غير منضم الى شلة، تكفيه نفسه، يعتز بكرامته يستوقف نظرتى انفراده بكبسة طربوشه فوق رأسه، كأنما يلبسه لبس عمامة. رأس ضخم يبدو داخل الكبسة كأنه غير مستدير بل مربع كحلقة العمامة.

مافتئت منذ صغرى أفتن بضخامة الرأس واتساع الجبهة وارتفاعها، وحبذا لو كانت مضيئة غير كابية. هى عندى «دينامو» جبار أحس احساسا أكيدا بأن تيارات كهربائية خفية تنبعث منه، ومازلت مفتونا رغم الأبحاث التى تفصل بين الذكاء وحجم الرأس. وقررت أن له عقلا كبيرا وذاكرة قوية، يهضم مايقرأ أول مرة ولاينساه وغبطته على حسن حظه. عينان صافيتان يترقرق فيهما الحياء، تريدان أن تضحكا وتطلبان منك أن تشاركهما الضحك .. فى صمت ، وحتى من بعيد لبعيد. نظرة ثابتة غير تائهة ولامبعثرة ، كأن النظر عنده لايعنى الا التأمل. النظرة هى التى جعلتنى أقرر أن رأسه الضخم يحوى عقلا هو أيضا ثابت غير مضطرب ولامرتبك، له قدرة فائقة على الترتيب والتصنيف وتقديم الأهم على المهم. يتناول كل شيئ فى أوانه. اذا عكف على عمل لايقوم عنه الا اذا



أمه: حتى ولو دق الطبل البلدى الذى لاينجح شئ سواه فى هش الوطاويط اللاصقة بوجه ضحيتها، وأنه اذا قرأ كتابا للمتعة لم يعدل عنه بعد صفحات قليلة لغيره، ثم لغير غيره
الملل عنده نوع من الدلع والصبر رأس الفضائل.
اذن هى رأس كالزلطة اذا خبطتها فى الجدار انكسر الجدار ولم تنكسر هى.
كتفان عريضان وان كان الجسم قصيرا- أشبه مايكون بمثلث مقلوب القاعدة- لاشئ يحمل مثل هذا الرأس الضخم الا مثل هذين الكتفين العريضين. ربطة عنقه مشتراة ولاريب من على عربة يد أو علاقة فى درفة فى سوق البواكى بالعتبة الخضراء. بريق على قشوش ، ولون لاتضمه (باليت) أى فنان حتى ولو كان من أنصار السيريالية، ومع ذلك كان من الواضح أنه معتز بأناقتها، لأنى لم ألمحها قط مزحزحة من تحت ترقوته الى يمين أو يسار، أو الطية القصيرة التحتانية منفلتة هاربة من تحت الطية الطويلة الفوقانية. عند أغلب زملائى حينئذ ربطة العنق مقص مفتوح.
كل شئ فيه ينتهى الى أنه من أصل ريفى متقشف، مستور رغم الفقر، ولعل صلابة رأسه الضخم حملنى على الاعتقاد بأنه من الصعيد. ولو زاره «دارون» لقال ان الضرب بالشوم فوق النافوخ هو الذى أنتج صلابة هذه الرؤوس، وخيل الى أن جسمه قد ترعرع على طعام عماده البصل والعسل الأسود، وأنه لكثرة أصابته بالأمراض أصبحت له مناعة تغالب أفتك الميكروبات.
جسم خليق بأن يعيش مائة سنة، دون أن يعتم بصره أو يتهتم فكه، وكنت واثقا أنه سينجح سنة بعد سنة، وأنه فى المهنة التى سيختارها سيصبح أستاذا يلمع اسمه لا إرضاء لنفسه فحسب، بل لأسرة تحتضنه وترئمه وتعلق عليه أكبر الآمال، ستطول به رقبتها فى القرية ويعم خيره ويفيض على أهله وعشيرته كلها.
وقبل أن أتم حديثى عن المدرسة دعنى أقدم لك كامل أفندى الأزوت، لأنه سيلعب دورا كبيرا فيما بعد .شاب نحيل ضعيف دائم الارتباك واللهوجة، لاتراه الا مندفعا من باب يصدمه فى الدخول والخروج. يلبس نظارة بلا اطار تحتقر الأذنين وتتشبك بقبضة الأنف بكماشة من ذبابتين، لايربطها بقيطان الى عروة سترته، وكان يدهشنى أنها رغم اندفاعه لم تسقط قط أو ترتفع فيها كفة عن

كفة. هو محضر معمل الكيمياء فى المدرسة، وكنا ننظر اليه باستعلاء واستخفاف، فلا هو أستاذ ولاهو تلميذ أو فراش، بل هو شئ بين بين. وكنا نؤمن أنه بلغ ورضى أن يقف فى المؤخرة لأنه عاجز عن شق الصفوف. لن تراه فى الحلقة الملتفة حول الحاوى الا واقفا على الهامش ووراء رجل أطول منه.

وكان أستاذ الكيمياء قد طلب من كامل أفندى ذات يوم أن يُعَدْ له الأزوت قبل بدء الحصة. فلما دخل المعمل ونحن معه لم يجده فصرخ مستفهماً «ياكامل أفندى.. الأزوت؟» منذ تلك اللحظة أصبح اسمه عندنا كامل أفندى الازوت، وزاد استخفافنا به.

فى عز حر صيف وعز المذاكرة.. لم يكن قد بقى على الامتحان الا أيام معدودات. أجساد التلاميذ وعيونهم ذابلة، مجهدة. الغيطان التى مررنا بها فى الصباح ممتدة من كوبرى الزمالك الى الكوبرى الأعمى (هكذا كان اسمه) تعلوها شبورة من رطوبة ثقيلة، ومع ذلك لم تخنق بهجتها، بل زادتها سحرا بغموضها. لا يملك القلب ازاء جمال الطبيعة الا أن يسبح بحمد ربه، ثم يبحث عن شعر يحفظه ليرتله سرا. ليس هناك إلاّ فيلا واحدة صغيرة، هى لشقيق حافظ رمضان ، ثم قرية العجوزة كأنها دمل فى وجه القاهرة.

فى العودة ظهراً (اذ كان اليوم يوم خميس) الغيطان تكاد تسقط من شدة القيظ.. كل ماتلمسه ساخن حتى خشب مقاعد الترام، بما فى ذلك أسفلت كوبرى الزمالك، تستطيع أن تقلى فوقه بيضة. كنت راكبا همداناً فى آخر مقعد فى العربة القاطرة محشورا بين معارف وأغراب، ظهرى الى ظهر السائق فى مقدمتها. وأمامى العربة المقطورة تتأرجح من فوق لتحت ومن يمين الى يسار وبالعكس.

رأيته واقفا مزحوما مشعبطا على حافة طرف السلم الكنز فى مقدمة هذه العربة ، قد ثبتت له قدم وبقيت الأخرى طليقة كأنها ملتذة بحريتها فى الهواء فى كل مطب يضرب الكعب الحر الكعب الثابت ثم يفترق عنه. فى لفة ذراعه الأيمن رزمة من الكتب مختلفة الأحجام لابد من ضغطها على ضلوعه ونحو ابطه لئلا تنفرط وتسقط، وذراعه الأيسر ملتف كالحلقة الناقصة حول العمود الحديدى الواصل بين سقف العربة وأرضها، يمسكه به عضة من ثنية كوعه عليه. هذا وضع أشد اراحة له مما لو قبض عليه بيده اليسرى فتلسعها حرارته ويدب فيها الخور بعد قليل (اسألنى فقد تشعبطت مثله وفى موقفه مرارا).



فى بعض المنعطفات المأخوذة خطفاً كانت رزمة الكتب تدور مع جسمه وتصدم وجه جدار العربة الأمامى القصى فيميل ويزيد- وهو يبتسم من ضغطهما على هذا الجدار حتى يملك توازنه الى أن ينقضى المنعطف ويستقيم الشريط. بينى وبينه أقل من نصف متر. العينان هما هما رغم الذهول صافيتان يترقرق فيهما الحياء تريدان الضحك، ومنك أن تشاركهما الضحك، التأمل، الفم المطبق على لسان غير ثرثار ·(اننى لا أذكر شيئا عن صوته). العزم على المضى رغم الصعاب، على النجاح بأى ثمن. لا دلع ولامدرس خصوصى.

وجئنا الى كوبرى الزمالك. هان المشوار، وزمر الكومسارى(ولايدرى أحد أين هو، ولايدرى هو حال النازلين والصاعدين)، وانثنى الترام الى اليمين ليعبر الكوبرى منعطفا، اذ أخذه خطفا، تمايلنا ضد حركته وصدم بعضنا بعضا بالأكتاف ونحن نسخط ونبتسم معا.

فى لحظة مرت كالبرق رأيت رزمة الكتب تدور يسارا مع قدمه الطليقة لتصدم وجه جدار المقطورة. أصبح جسمه كله معلقا فى الفراغ بين العربتين. دار حول كعبه الثابت. تراخت عضة كوعه على العمود من عضة الجذب الى اليسار. انقلب العمود من الجزء الناقص من حلقة ذراعه الأيسر. نقله كعبه الثابت وأزاحه عن موضعه. لا أنسى منظر اصبعه البنصر فى يده اليسرى، يحاول أن يستدير ليقبض على العمود. العمود أضخم من حلقته. كدت اسمع حكة هذا الاصبع! بالحديد. لاشك أن جلده قد تسلخ.

وهوى وغاب عن عينى، تناثرت الكتب كرش الملح، ثم طب، طب. قفزت المقطورة مرتين كأنها هرست ريشة وضعها صبى معابث على الشريط، مرة بالعجلة الأمامية، ومرة بالعجلة الخلفية.

فززان من المقاعد، صراخ، حاسب حاسب. فرمل، فرمل. كل من شاهد مصرعه تكهرب جسده وامتقع لونه. أحسست أن شعر رأسى كاد يقف، فالفروة سخنت فجأة وآلمتنى،. ونزلنا وجرينا الى الوراء ربما عشرة أمتار، فاذا هو ملقى على ظهره فوق أسفلت يكاد يغلى، بترت ساقه (لااذكر أهى اليمنى أم اليسرى) بترا تاما من فوق الفخذ وانفصلت، مطروحة بعيدة عنه، لايزال حذاؤها فى القدم، رباط الحذاء غير منحل.

لم يخرج من أحد منا أن يفعل له شيئا. شلنا الارتباك والذهول، أو قل الخوف، بل الذعر ايضا، وفجأة برز كامل أفندى الأزوت من

وسط الزحام. زايله المحاؤه وربكته. اتخذ هيئة قائد فى معركة. كان أكثرنا ثباتا واقلنا اضطرابا، خلع جاكتته وألقاها على كتف أحد الواقفين (لعله خشى عليها من التلوث) وأخرج مناديله يحاول بها كتم العروق المتهرئة، يتفجر منها الدم الأحمر فى نبضات، ثم طلب منا بلهجة آمرة صارمة، لهجة السيد الى أتباعه، أن نسعفه بقميص ليعصب به الساق فوق القطع. لازلت أذكر صوت تمزيقه للقماش رغم الضجة، وكنت قد اندفعت فوقه، ربما بتدافع الواقفين ورائى، فمى يكاد يلمس فمه، العينان هما هما صافيتان، الفم مطبق لم يصدر منه أنين ولاتوجع ولا آهة أو تنهيدة. لم يجز على أسنانه، شمل الوجه استسلام لاحد له. لم يغب عن وعيه ولكنه لم ينطق بكلمة، أتراه من شدة الهول لم يكن يشعر بأقل ألم . نحن نصرخ من جرح صغير..

لم أنس الى اليوم نظرته وهى تدور علينا، تنطق بالود وكأنها تقول لنا تعجبوا معى لما حدث. ومع أن نظرتى بقيت مسمرة على وجهه الا أنها زاغت بعد قليل لاهتمامات حقيرة أخرى. منظر الدم المتجمد فوق الاسفلت الساخن وقد اغمق لونه. ماسورة العظمة المغروزة وسط الجزء الباقى من الفخذ وحافتها المشرشرة. منظر لحم الانسان من الداخل ولم اكن رأيته من قبل، الحذاء المبتور ورباطه غير المنحل.. منظر كامل أفندى الأزوت، متألم وسعيد معا.

وقبل أن تأتى عربة الاسعاف تدق جرسها كان قد لفظ آخر أنفاسه واكتسى وجهه بالقناع.

وسرت كعابى لنهاية كوبرى بولاق لآخذ ترام الامام الشافعى اذ كنت أسكن حينئذ فى شارع محمد على.

من «كناسة الدكان»

د. لويس عوض

فن الابتسام

منذ ان مضى ابراهيم عبد القادر المازنى انطوى فن من فنون الادب فى النثر العربى كان يشيع فى حياتنا البهجة ويعلمنا الابتسام. ولست أقول ان هذا الفن غريب تماما على الأدب العربى، فألوانه الغامقة معروفة لنا فى آثار أدب الفكاهة وأدب النكتة وأدب السخرية وأدب الهجاء وكل أدب هازل أو ناقد يدفع الى الضحك أو يدفع الى الابتسام. نجده فى ملح الظرفاء وفى النواسيات وفى فكاهات ابن الرومى وفى نوادر ألف ليلة وليلة وما بها من أوصاف ماجنة، كما نجده فى الهجاء الساخر الكثير الذى اشتهر به الأدب العربى قديمه وحديثه من الجاهلية الى المتنبى ومن المتنبى الى فارس الشدياق، والمهم فى كل هذا ان نذكر أن أدب الضحك كثير فى الأدب العربى، وأما أدب الابتسام فهو قليل. والمهم ايضا أن نذكر ان الادب العربى لم ينح منحى غيره من الاداب الكبرى فيميز بين ألوان الهجاء الكثيرة، فهو يسمى هجاء السب الصريح المقذع الموجع الغاضب القارس العابس الذى لا أثر فيه للفكاهة ولايتخلف عنه الا التحقير وأثارة التقزز. وهو يسمى هجاء أيضا التعريض الهازل القائم على السخرية أو المعابثة، يستوى فى ذلك أن يؤدى الى الضحك أو يؤدى الى الابتسام. والهجاء العربى ككل هجاء فى العالم أساسه النقد، نقد الأشخاص أو نقد الطبائع والأحوال فى عمومها، ولكن هناك فرقا كبيرا بين النقد الصريح المباشر الذى يلهبه الغضب وبين النقد الساخر أو المتهكم الذى تلهمه مرارة الشعور. والمهم فى كل هذا أن نذكر أن الهجاء العربى كان فى مجموعه يجنح الى الهجاء الغاضب اكثر مما يجنح الى الهجاء الساخر أو المتهكم، رغم أن السخرية والتهكم شائعان فيه.

فالمتنبى مثلا حين يقول: (نامت نواطير مصر عن ثعالبها) أو حين يقول: (يا أمة ضحكت من جهلها الأمم) لايسخر ولايتهكم على أمة بل يسبها سبا صريحا، ولكنه حين يقول: :(لاتشتر العبد الا والعصا معه) أو يقول: (من علم الاسود المخصى مكرمة؟) انما يسخر من كافور ويتهكم عليه رغم انه يسبه سبا صريحا. والمتنبى ايضا حين يقول: (والظلم

من شيم النفوس فان تجد ذا عفة فلعله لايظلم) لايسخر من الطبيعة البشرية كلها وانما يسبها سبا صريحا. من هذا ترى أن الهجاء قد يكون لأمة أو لفرد أو للطبيعة الانسانية كلها. وهذا اللون الأخير كثير فى الأدب المصرى. ومنه أيضا ترى ان الهجاء قد يكون بالنقد السافر المثير للسخط أو الغضب أو الضيق. وقد يكون بالنقد الساخر أو المتهكم الباعث على الضحك أو الابتسام. والصورة المشهورة التى يرسمها ابن الرومى حين يقول فى رجل (قصرت اخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يُصفْعا) من هذا النوع الأخير الذى يعتمد فى الإضحاك على التصوير الكاريكاتورى.

وليس فى نيتى هنا أن أتوسع فى شرح الفرق بين النكتة والفكاهة كما كان العقاد والمازنى يفعلان فى شرحهما لنظرية هازليت فيما يسمونه بالانجليزية (الويت) و(الهيومور). فالنكتة والفكاهة كلمتان غير محددتى المعنى فى اللغة العربية حتى يمكن أن نبنى عليهما نظرية فى فلسفة الضحك أو الابتسام، وان كان من الممكن تحميلهما مانشاء من المعانى لنعطيهما قيمة المصطلحات الأساسية فى علم الجمال ولكنى اكتفى هنا بقولى ان باب الهجاء باب واسع وان فيه طبقات كثيرة بعضها راق وبعضها متخلف وبعضها بين بين، واكتفى هنا بقولى أن فن الابتسام أرقى مرتبة من فن الضحك كما ان فن الضحك أرقى مرتبة من فن السب الصريح. فالفرق بين الابتسام والضحك اشبه مايكون بالفرق بين السعادة واللذة الاولى دقيقة ولطيفة ودائمة والثانية عنيفة وعصبية وموقوتة ، كذلك الفرق بين الضحك الساخر أو الضحك المتهكم وبين السب الغاضب الساخط هو الفرق بين العاطفة الموضوعية والعاطفة الذاتية أو بين الماثل المنعكس كما يقولون وبين المباشر الغليظ. فما السخرية أو التكهم الا ألوان من الغضب هدأت وصفيت من خشونتها وذاتيتها سواء فى الاحساس أو فى الفكر. فمكن الهدوء والصفاء صاحبها من أن يتعمق أسباب الغضب ويتقصى معادلاته الموضوعية وكلما ازداد الهدوء والصفاء ازداد العمق وازدادت القدرة على تقصى أسباب الغضب والهجاء وازدادت القدرة على الرؤية الموضوعية.

أرقى أنواع النقد والهجاء اذن مابعث على الابتسام وأكثرها تخلفا وفجاجة ماكان سبا صريحا ، وبينهما ما آثار الضحك الواضح العنيف. وهو عكس الفكرة الشائعة عن الكوميديا ، وهى الاطار الشامل للنقد والهجاء، فاكثر الناس يعتقدون ان أعلى أنواع الكوميديا مافجر طاقة الانسان على الضحك الهستيرى العالى الذى تسيل فيه الدموع من العيون. وان أردأها ماعجز عن الاضحاك الشديد ولم يبعث الا على الابتسام. والحقيقة هى عكس ذلك على خط مستقيم، لأن الاضحاك يعتمد على التشويه المفتعل المجسم أكثر من اعتماده على التشويه الطبيعى المألوف. فهو يعتمد على النقائض والمفارقات الكاريكاتورية أكثر من اعتماده على النقائض والمفارقات الامينة.

فالابتسام اذن فن صعب وليس فنا يسيرا ، وهو أصعب من فن الضحك، كما ان منال السعادة أصعب من منال اللذة. ولست أزعم بهذا ان الأدب العربى لايعرف فن الابتسام أو لم يعرفه الا حديثا. ففى أدب الهجاء العربى، حيث لايكون عنيفا أو مقذعا أو صريحا نماذج رائعة من أدب الابتسام. ولكن كل ماقصدت



اليه هو ان المازنى. ان كان له فضل على الأدب العربى، فهو انه عمق فيه أدب الابتسام واثراه وجدد فيه امكانيات لاتحصى.

كل هذا مقدمة اوردتها لأصف لك آخر كتاب من كتب يحيى حقى وهو كتاب (فكرة وابتسامة). فمنذ أن أنطوت صفحة المازنى وجيله من الظرفاء والمتظرفين ذبل أدب الابتسام حتى كاد أن ينقرض. ولكن هذه المدرسة الأدبية وجدت فى السنوات الأخيرة كاتبين لامعين جدا شبابها، كل على طريقته الخاصة، هما محمود السعدنى ومحمد عفيفى، ثم جاء يحيى حقى أخيرا فاضاف الى مافعلاه شيئا مذكورا.

من أجل هذا كان طبيعيا ومنتظرا أن يهدى يحيى حقى كتابه الصغير الأخير (الى محمد عفيفى ومحمود السعدنى.. لأنهما يحملان لواء الفكاهة فى بلدنا ويشيعان المرح فى قلوب أهله). ولو آن يحيى حقى كان يستخدم هذه اللغة التى استخدمها لقال: لأنهما يعلمان الناس الابتسام.

والحقيقة التى يجب أن ندركها فى الكلام عن هؤلاء الثلاثة. انهم رغم انتمائهم الى تيار واحد هو تيار الادب الفكاهى، فانهم فى واقع الامر ليسوا أبناء مدرسة واحدة ولاهم أصحاب فن واحد، واعتقد أن الأوان قد آن لكى يهتم النقاد بتحليل أدب الفكاهة بيننا جملة وتفصيلا. بما فيه أدب الكوميديا، لا تحليلا اجتماعيا أو تحليلا فلسفيا. ولكن تحليلا فنيا، فنحن نعيش الآن فى مرحلة انتعاش كوميدى، وأول ظاهرة تستحق التسجيل فيه هى أن روح الفكاهة قد انتقلت من النثر وتحددت فى المسرح ولولا محمود السعدنى ومحمد عفيفى ويحيى حقى مؤخرا وقلة غيرهم لقلنا أن مدرسة الابتسام فى النثر العربى سارت الى زوال بعد ان بلغ بها المازنى قمما عالية، نعم آن الأوان ليفسر لنا النقاد الفرق بين منهج كل من هؤلاء فى فن الابتسام.

أما يحيى حقى، فاعتقد أنه رغم تقصيره عن صاحبيه فى الرؤية الفكاهية الشاملة التى لاتكاد تقع على شئ فى الحياة الا وترى مافيه من نقص ومن نقائض ومن مفارقات، ورغم



تقصيره عن صاحبيه فى القدرة على ابتكار النقص والنقائض والمفارقات حيث لاوجود لها فى الحياة فهو أقرب منهما الى روح الابتسام وبالتالى اقرب منهما الى النقد الراقى العميق وهذا الوجه فى يحيى حقى ليس أهم وجوه أدبه، فيحيى حقى له خصائص أساسية جادة عرفناه بها طول حياته الفنية الخصبة هى خصائص الفنان الذى يخلق بالبناء والتركيب ولايخلق بالنقد والتحليل، ولذا فإن اتجاهه فى الفترة الأخيرة الى أدب الابتسام أمر يستحق الدراسة حقا فى هذا الكاتب الذى يميل إلى العبوس اكثر مما يميل إلى الابتسام ويميل الى المأساة أكثر مما يميل الى الملهاة.

وكتاب «فكرة وابتسامة» عبارة عن (لوحات) متتابعة ليست بينها صلة عضوية الا ان المفكر واحد والمبتسم واحد. وهذه اللوحات ليست جميعا على درجة واحدة من الهدوء والصفاء وليست على درجة من ذلك الابتسام الوديع المشبع بالعطف ،فان منها لوحات تخفى وراء البسمة مرارة وغيظا وعواطف أخرى كثيرة أقرب الى المآسى الفاجعة منها الى التهكم أو السخرية.

انظر مثلا الى لوحاته التى يرسم فيها النساء، ولاسيما لوحة (فاتن) ولوحة (الدغ أفسى من الصدغ). فانك لاتعرف بعد أن تفرغ من قراءتها اتبتسم أم تعبس. ففى لوحة (فاتن) يصور لنا يحيى حقى شخصية امرأة أفسدها الشبع والبطر فى مواجهة خادمة جديدة تفنن يحيى حقى فى وصف قذارتها واملاقها وقد اجتذب السيدة الموسرة البطرة فى الخادمة الجائعة القذرة رضاها بأجر شهرى أقل من القليل، وهو (أجر تصرف مثله وأكثر منه فى سهرة واحدة)، ولكن الخادمة رضيت به لشدة املاقها. فلما قررت السيدة استخدام الخادمة، وكانت تحمل رضيعتها (فاتن) على صدرها، امرتها بأن تتخلص من ابنتها قائلة: (احنا عاوزينك وحدك، شوقى لك صرفه فى بنتك، أنا مش عاوزه وساخة فى البيت). وعبثا حاولت الخادمة استعطاف سيدتها لتأذن لها فى استبقاء بنتها التى لاتعرف لمن تعهد بها أثناء عملها، فجاءها الجواب الذى لايلين: (ده شغلك مش شغلى) تارة و(آهى زيها زى غيرها) تارة أخرى. واخيرا:

(اشاحت الست بوجهها وتناولت قطعة من الشيكولاته وأخذت تمضغها كأنما عز عليها أن يضيع لها وقت فى انتظار رد تملكه خادمة.

مدت الأم أصبعا نحيلا الا أنه جميل الى شفة ابنتها تحاول أن تداعبها لتبتسم وتمتمت لها بحنو عميق:

- لو كنت تموتى..)

وعند هذه النهاية الفظيعة لا نعرف انبتسم أم نعبس لهذا الوضع المجافى لابسط معانى الانسانية، حيث يتمنى فقراء الناس الموت ليتخلصوا من مشاكل الحياة واذا كان يحيى حقى قد نجح حقا فى ان يحملنا على الابتسام بما اظهره من لذة فنية فى وصف ذلة الخادمة وبطر السيدة فانى اعتقد انه قد هز فينا أوتارا حزينة حين بنى المفارقة على التعارض بين حياة الأم وحياة ابنتها. أما المفارقة الكبرى التى رمى اليها برسم هذه اللوحة فهى أن صاحبة هذا القلب الضارى الغليظ الخالى من أبسط مظاهر الرحمة امرأة لا رجل، فالمأثور عن الاناث أنهن يسلن رقة أمام الأمومة، حتى ولو كن من اناث الحيوان. وانكى من هذا وأشد نكرا أننا نعلم أننا نصدق يحيى حقى حين يقول لقارئه: (سأقدم لك بلا مبالغة لوحات

شهدتها بعيني تقززت لها نفسي أشد التقزز، قوام كل لوحة منها امرأة، وهذا هو سبب بلواي).نعم نعلم ان يحيى حقى لم يضف من عنده الى الحياة شيئا، ونعلم أن (التقزز) هو الشعور الوحيد الذي يمكن أن تولده هذه الصورة الواقعية الفظيعة ولكن السؤال الذى يجب أن نسأله: أى نفس تشهد كل هذه المرارة ثم تحتفظ بقدرتها على الابتسام، اللهم الا اذا كان قد ترسب فيها أن أبناء الحضيض يتوالدون كالأرانب ويموتون كالذباب، وان مشاعرهم واحاسيسهم ازاء الحياة والموت والتوالد من مشاعر الأرانب واحاسيس الذباب.

ولكن ما ان نتقدم فى كتاب يحيى حقى حتى تخف المرارة ويكثر الابتسام: الابتسام أمام نقائص الانسان ونقائضة الصغرى، أو نقائصه ونقائضة الكبرى التى لاتترك فى النفس غصة ولاتمزق الفؤاد، فهناك لوحات ولوحات حول بخل الناس أو تحايلهم لاقتناص مسرات الحياة ومنافعها، وهناك لوحات ولوحات حول قلة ذوق الناس وانانياتهم وتفاهاتهم هناك صور ممتازة عن متسولى الأنفاس من الخرمانين، ومتسولى العشاء من الشرهين وقناصى المال من الغشاشين، وهكذا دواليك. وحين تختفى المرارة تماما ولايبقى الا الابتسام تحس احساسا واضحا بأن يحيى حقى قد نجا من ذلك الخطر الأكبر الذى يتعرض له أدباء الهجاء الساخرين، الا وهو مرض التشاؤم الذى يجعلهم يرون كل شئ بمنظار قاتم وتحس احساسا واضحا بأن قلب يحيى حقى يحمل لنقائص الانسان ونقائضة عطفا كثيرا ورثاء غير قليل. فهو يهجو الانسان ولكن هجاء الانسان للانسان لا هجاء الانسان للحيوان، وهو يهجو المدينة ولكن هجاء المتمدن المهذب العقل والنفس لأبناء فصيلة، لاهجاء المتمدن المزدرى لانحطاط أبناء الفطرة وعبيد الغريزة.

ولقد أحسن يحيى حقى صنعا، وهو الكلف باناقة اللفظ واناقة المعنى. حين جعل كل حواره بلغة العامة وحين جنح فى كثير من أوصافه وسرده للغة الكلام من دون لغة الكتب والقواميس. ففى كتابه الصغير هذا مئات ومئات من المفردات العامية التى لو اراد تقويها بالفصحى لشق بطون المعاجم واستخرج منها غريب الكلم الذى لايفهم له قارئ معنى والذى يضيع على الكاتب فرصته فى تصوير الحياة على علاتها. وليس لى من تعليق على هذا الاجتراء من يحيى حقى بالذات، وهو صاحب النظريات المعروفة فى اللغة الوسطى، الا ان فطرة الفنان السليمة فيه قد غلبت فيه افكاره الاجتماعية المكتسبة فهدته الى أن يصوّر الحياة بلغة الحياة.

عن كتاب «سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى»، أعداد يوسف الشارونى، هيئة الكتاب، ١٩٧٥.

محمود أمين العالم

يحيى حقى:
قصيدة ممتدة من ثورة ١٩١٩

ثلاثة نقرأ لهم فنحس بينهم تشابها غريبا، وان احسسنا بينهم كذلك اختلافا كبيرا. هم توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى.

انهم ثلاثة من اعمق واعرق كتابنا، احساسا بواقع شعبنا، احساسا بتاريخنا، واحساسا كذلك بالحضارة الانسانية عامة.

وهم فى الحقيقة خلاصة لثورة ١٩١٩، وامتدادها النبيل الاصيل فى فكرنا المعاصر.

فى كتاباتهم نحس روح مصر الشامخة والبسيطة معا، الاهرام العملاقة، والفلاح الطيب.

فى كتاباتهم نحس بالروح ،بالصدق، بالدعابة العذبة، بالجدية، بخفة الدم. نحس بروح مصر الى درجة التعصب احيانا، ولكننا نحس بها فى اطار مهيب جليل من روح العصر، وروح الحضارة عامة.

وقد يغلب على توفيق الحكيم طابع المفكر الفيلسوف. فصلواته الفنية زاخرة بالمجردات، عامرة ببخور الميتافيزيقا. حتى اهتماماته الاجتماعية المباشرة، تنبع من تأصبيل نظرى وتتجه الى سموات نظرية.

وقد يغلب على حسين فوزى طابع المؤرخ ورجل العلم، صلواته الفنية رحلات مقدامة عبر التاريخ الانسانى فى ابعاده المختلفة. الطول والعرض والعمق، المكان والزمان والروح، انه يحلل ويربط ويغوص ويحلق، دون ان يفقد البساطة والشفافية وخفة الروح. اما يحيى حقى فيغلب عليه طابع الشاعر.. صلواته الفنية فيها تركيز الشعر . وتزدحم بالتجارب التفصيلية الحسية، والملامح الجزئية، التى ترمز دائما الى مشاعر وافكار بالغة العمق والشمول والتجريد.

وخرج الينا توفيق الحكيم بكتابه العظيم «سجن العمر» ليحكى حكاية طفولته، تنشئته، ما أخذ من بيئته، وما تأباه وتمرد عليه، ولم يكن فى الحقيقة يحكى حكاية خاصة به. وانما كان يحكى حكاية مصر كلها وهى تعانى الجديد والخلق خلال واحد من اخلص ابنائها واقدرهم تعبيرا عن عبقريتها. و راح حسين فوزى يشركنا فى رحلة عمره، رغم ان أغلب كتاباته رحلات سندبادية. وكانت الرحلة كذلك هى رحلة خصبة لمصر كلها

تجسدت فى حياة هذا المؤرخ العالم الفنان، وامتزجت فى حياته امتزاجا رائعا. انه الجوهرى فى التاريخ يتحقق خلال الفرد الموهوب.

و خرج الينا يحيى حقى بكتابة الاخير «دمعة... فابتسامة» ليضيف به بعدا ثالثا من ابعاد رحلة مصر الفكريه والفنية.

لقد تعرضت فى مقال سابق لكتاب توفيق الحكيم.

اما ذكريات حسين فوزى فلاتزال مقالات لم تنشر بعد فى كتاب. على انه كتاب ننتظره ليكون تحفة غالية عزيزة فى تراثنا الثقافى المعاصر.

على أنى سأقف هذه المرة قليلا عند «دمعة..فابتسامة» ليحيى حقى. وسأبدا بالوقوف عند عنوانه. فالحقيقة ان تسلسل العنوان قد يختلف مع تسلسل الكتاب، فالكتاب فى تسلسله الحرفى هو ابتسامة فدمعة.. انه يبدأ بالابتسام وينتهى بالمراثى... ولكنه فى جوهره يعبر حتى فى أشد مراثية فجيعة وحزنا عن ابتسامة لاتموت. ولكنه فى جوهره كذلك يعبر فى اكثر بسماته عن اعماق جادة، تكاد تغيم معها الابتسامات تصبح تقطيبة تأملية. على ان الكتاب فى مجموعه. بل فى تسلسله هو دعوة عذبة اصيلة الى الابتسام النابع من القلب. من الاغوار البعيدة للنفس.

والكتاب رحلة غريبة عبر اشياء متنوعة، وهى احيانا رحلة مكانية عبر اشياء واحداث وأماكن محددة، وهى احيانا اخرى رحلة زمنية عبر ذكريات وخبرات ماضية وهى احيانا ثالثة رحلة فوق المكان والزمان، بحثا عن قيم جديدة للانسان.

والكتاب يفكر ويتحرك دائما بالاحداث، بالصور، بالقصص، تأملاته بالاشياء، بالمحسوسات، بالاشخاص، بالاسماء المحددة، والاماكن المحددة، والتواريخ المحددة، ولكنه يرتفع دائما فوق كل تحديد، وتوسيد. فوراء كل حادثة فردة قيمة بشرية عامة، وراء كل نظرة جزئية، نظرة بشرية شاملة، وراء كل لقاء بانسان معين، لقاء بكل انسان، وراء كل رثاء لجسد انسانى يموت، تمجيد لقيم باقية فى الانسان الذى لايموت.

تحس فى رحلاته جهدا دائبا صادقا من اجل ماهو جوهرى، من اجل ماهو اصيل، من اجل ماهو حق فى التجربة البشرية. يكره الزيف والادعاء والنفخة. عندما تقرأ فى لغته الشعرية المركزة الفاظا عامية، تركيبا عاميا، لاتحس باللفظ عاميا، أو بالتركيب عاميا، وانما تحس به تعبيرا عن شئ لايمكن التعبير الصادق عنه الا بهذا اللفظ وهذا التركيب.

انه قادر على التفاصح، ولكنه يحرص على الالفة فى التعبير، ولكنها ليست الفة فى التعبير فحسب، بل هى الفة مع الحياة، وألفة مع كل شئ.

تحس فى كتابات يحيى حقى انه صديقك الحميم الصميم، اقرب الناس اليك. صديق ما فى نفسك من صدق، صديق ما فى نفسك من شجاعة وصراحة، واصالة. انه صديق لما هو جوهرى فى الحياة. لما هو بسيط ، مباشر، متحرك، صاف، شفاف. وفى هذه الصداقة تحس بوفائه الغريب النادر للناس والاشياء والحقائق. عندما يشرع قلمه ليكتب عن التاريخ، تحس ان روح التاريخ ليست روح الكتابة عن زمن، وانما هى روح التعبير عنه، روح الوفاء له، روح الألفة به. روح الحرص على البقاء والاستمرار لكل ماهو جدير ان يبقى وان يستمر. ان

التـاريخ فى كتـابات يحيى حقى هو جـوهر التجربة البشرية وهو العصير الصافى لفضائل الانسان.

كتابه ينتهى بمجموعة من المراثى. ولكنها فى الحقيقة صلوات تمجيد لاسماء لم تلمع فى تاريخ مصر الحديث رغم انها وراء اغلب المنارات المضيئة فى هذا التاريخ. انه لايرثى ليشير الشجن. ولكنه يرثى ليضع القيمة الصحيحة فى موضعها الصحيح من التاريخ. ليقوم بحق الوفاء لا لصديق عزيز فحسب. لا لانسان كبير فحسب. بل لمصر العزيزة بل للحقيقة العزيزة كذلك.

وهكذا تحس فى هذا الكتـاب بأنك تقـرأ قصيدة لشاعـر يتغنى بالمثل العليا، غناؤه حكايات بسيطة. ونكات طريفة. وذكـريات عذبة واحزان صادقة.

ولهـذا تحس فى كـتـابه بالمصلح وبالمؤرخ، وبالثـورى وبالاخـلاقى. ولكنك تحس دائمـا بالصديق. صديقك وصديق الحقيقة. ولهذا تحس دائما بالفنان.

هذا هو كتاب «دمعة.. فابتسامة»: على ان هذا هو فى الحقيقة يحيى حقى نفسه، أديبنا الكبير العزيز. فى الفصول الاولى من كتابه تحس بمرحلة جديدة فى حياة «اسماعيل» بطل قصة قنديل أم هاشم. انه يحكى لنا كيف اصبح نباتيا متصوفا، ويغوص بنا فى ذكريات طفولته التى مهدت لان يكون هذا النبـاتى المتصوف، وتمضى امامنا صور الذبح عند الطفل فى اشكالها المختلفة.. خروف العيد. كيف تبدأ الالفة به وتتدعم. ثم سرعان مايتم الغدر به. ويأتى هذا الجزار الذى يجز الرقبة، وينفخ الجلد ثم يسلخه، وتسيل الدمـاء. ثم صـورة الفرخة المذبوحة وهى تجرى كالسكران قبل ان تسقط ثم كـأكـأة الوزة وهى فـوق الموقـد، ثم صـورة العـجل فى المذبح وهو يعض قـدم القصاب الذى يعمل السكين فى رقبته..

من هذه الصور القديمة الباقية، اخذ اتجاهه الى التصوف، إلى كراهية ذبح الحيوان وأكله، وهكذا اصبح نباتيا متصوفا، وراح يستمتع بصفاء صوفى غريب. على انه خلال معاناته المخلصة لهذه التجربة، يكتشف مع اندريه جيد ان الطريق الى الصفاء الروحى ليس بالضرورة هو طريق الامتناع عن أكل الحيوان، بل لعل هذا الاتجاه النباتى ان يكون نوعا من ممارسة الاحساس بالتفوق، نوعا من الانانية والفردية، وهو الى جانب هذا استناد الى سبب خارجى لتحقيق الصفاء الداخلى. وهكذا عدل عن نزعته النباتيه بعد عام من معاناتها، وتكشف فيها اتجاها رومانسيا خالصا. على انه لايعدل عن التصوف نفسه. حقا ، انه يدرك كما يقول بوعى انه من شباب ثورة ١٩١٩، وان «وطننا محتاج اشد الحاجة فى الفترة التى يجتازها الى النظرة العلمية الواقعية للوصول الى حلول ايجابية سريعة عملية لامراضه المستعصية».

ولهذا يؤجل التصوف قائلا «نستطيع ان نتصوف حين نتبحبح، لا حين يعضنا الفقر بنابه».

على اننا نحس بالتصوف فى اعماق نظرته الى الحياة، فى استقباله لمباهجها، واحزانها، فى وقفته امام مظاهرها، أو غوصه وراء هذه المظاهر. نحس بالتصوف فى هذه الخصوية الباطنية النادرة وراء كلماته ومشاعره وعواطفه وافكاره ومواقفه. نحس بها فى وجدانه النابض ابدا، اليقظ ابدا. اينما كان، يتحرك بجسده. بعيونه ، بيديه، بوظيفته المدنية، ويتحرك كذلك وجدانه الباطنى لاوجدان الفنان يحيى

حقى، بل وجدان المتصوف يحيى حقى كذلك.
على انه تصوف عجيب، يكاد يكون قسمة جديرة بالدراسة فى ثقافتنا المعاصرة، نجده فى توفيق الحكيم، كما نجده فى نجيب محفوظ، كما نجده فى يحيى حقى، بل قد نجده يبلغ حدا من المفارقة والشطح عند الشاعر السورى اللبنانى «ادونيس». وقد نجده يتلمس بداياته المتأملة عند الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى وعند الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور وآخرين. قد نجده عند أدونيس وعبد الصبور اتجاها ميتافيزيقيا فى الشعر، ولكننا عند توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقى والبياتى (فى اشعاره الاخيرة) نحس به ثروة اخلاقية باطنية غير مفارقة لوقائع الاشياء المتجسدة

عند يحيى حقى نجد التصوف مركبا خلاقا يركز فى صيغة واحدة بين الجسد والروح، بين المادة والفكر بين العلم والفن، بين الموضوعية والوجدانية. بين البرانية والجوانية على حد تعبير الدكتور عثمان امين. ولكنك عند يحيى حقى لاتحس بهذا المركب الجديد مجرد أدب او فكر أو فن أو كتابة، وانما تحس به بشرا حيا سويا هو يحيى حقى نفسه. بهذا الوجدان المتصوف اليقظ، الذى لايغمض العين على الباطن وحده، ولا يفتح العين على الظاهر وحده. وانما يرى الباطن بالعين. ويرى الظاهر بالوجدان، بهذا الكيان الشاعر الالوف الصديق تحرك يحيى حقى فى كتابه هذا عبر الماضى والحاضر. عبر الاشياء والاشخاص والمعانى والقيم.

يقف بنا فى استانبول عند اثارها الدينية، مساجدها وكنائسها، نتأمل معمارها المهيب، ولكننا نفتقد قيمتها الفنية عندما تخلو من روح الله، عندما تخلو من المضمون، لقد قضى مصطفى كمال (اتاتورك) على مضامينها الروحية ففقدت حرارتها.

ونحلق فى حوار خصب مع مساجد القاهرة ومساجد استانبول، نكتشف اسرار الهيكل واسرار الروح، ونحلق فى مقال اخير ما ابعده عن العمارة ولكن ما اقربه الى هذا الموضوع، نحلق مع قصيدة البردة فى مدح الرسول للبوصيرى. ماسر الاسرار فى هذه القصيدة، هذه القصيدة التى لم تنتشر وتزدهر وتؤثر قصيدة كما انتشرت وازدهرت واثرت. لماذا.. هل لموضوعها الجليل؟ ولكن ما اكثر القصائد الاخرى فى مدح الرسول، ما العلاقة بين الهيكل والروح فى الابنية الفنية: المعمار والشعر على السواء. وهنا نحس بيحيى حقى ناقدا فنيا كذلك. نحس بالرصيد الجمالى العميق الذى كان وراء كتابه القيم «فجر القصة المصرية».

ثم نتحرك مع يحيى حقى الى افاق اخرى فى ذكرياته بين الدمع والابتسام. يعرج بنا الى قضية فلسطين. فلا يقعد بنا عند تلاوة التاريخ، ومعرفة تفاصيل المحنة، وانما يتحرك بنا الى آفاق انسانية جديدة لهذه المحنة، انه يجعل من صوفيته الالوفة المسالمة، صدرا مدرعا، ويدا شاكية السلاح، ودعوة الى العمل..

ثم يعود بنا الى ذكريات طفولته، ينابيع التصوف فى نفسه. فنستعيد ليلة من ليالى المولد النبوى فى بيوتنا. والسيرة العطرة، ترتل ترتيلا عذبا، يملأ النفس بالاسرار ويثير المواجع والاشجان.

ثم نخرج الى الجامع الازهر لنشترك فى حوار حضارى جديد لم يألفه الازهر القديم حول



الاقتصاد. انها رسالة للدكتوراه يتقدم بها طالب ضرير. المكان غير المكان القديم، والجو غير الجو. والناس جلوس على كراسي، لاعلى حصير. على ان الطالب الضرير يشتبك في حوار علمي حول رسالته، ولكنه لا ينسى ابدا حذاءه. انه يتحسسه بيده دائما خشية ان يضيع. ولكن الحذاء يضيع رغم هذا التحوط. في زحمة الاندفاع للصلاة، يضيع الحذاء. ويصرخ الطالب الضرير «ياخلق ياهو... لايمونى على الجزمة ومش عاوز الشهادة بتاعتكم.. الله الغنى عنها..»

ويدور بنا يحيى حقى بعد ذلك فى الحياة العامة فنشهد معه انعقاد لجنة جديدة. نسخر بالثرثرة، ونعجب للبيروقراطية. ونضج من عدم احترام المواعيد، ونتأسى لعدم التخطيط وعدم التنظيم فى كل شئ وفى اى شئ ولانكاد نخرج من اجتماع اللجنة الا بالاهتمام بهذا الانسان البسيط عامل البوفية الذى تشغله اللجنة وتشغل نفسها باستحضار الطلبات المتنوعة.

وندخل مع يحيى حقى احد أقسام البوليس. لنبلغ عن سرقة ساعته، للمرة الثانية يسرق. على انه لكى يستعيد ساعته لابد ان يمر فى امتحان معين، لقد وصف لهم الطفل الدميم القميئ الاقرع المشوه الذى سرقه. وهاهم يطلبون منه ان يحضر طابور العرض ليتعرف على الطفل. ويرفض يحيى حقى؟ لماذا يرفض؟ هل لانه يريد ان يجنب نفسه الدخول فى تفاصيل ادارية سخيفة؟ لا.. انه لايستطيع ان يقف ضد واحد من ابناء الشعب. انه يريد ساعته، ولايريد ان يسئ الى الصبى.«لااستطيع ان انفصل عن هذا الشعب الذى رأيته اكثر من مرة يستعطف المجنى عليه ليعفو عن النشال» انه« صريع الشفقة التى يجلها فى ابناء شعبه حتى ولو كانت فى غير موضعها»!

ثم نزور مع يحيى حقى اوكازيونا ونتأمل بعض النساء وهن يحاولن وضع الامور فى غير مواضعها، ثم نعود معه الى التأمل الخالص. فيقدم لنا يحيى حقى صورة من امتع الصور فى كتابه هذا . انها صورة الفدائى من هو الفدائى، هل رجل بائس، محب للموت، راغب فى الانتحار؟ لا.. ويعرض لنا يحيى حقى ملامح الفدائى عرضا بالغ الروعة. فنتبين انه رجل عادى جدا، بسيط جدا «لم تحبه فتاة وان صغرته سنا. الا اذا كان على حبها له قدر من الامومة. لان يده الغليظة الخشنة قادرة على التحدث بحنان كانها يد طفل فى جسده دفء حيوان رضيع له فروة».

وينتهى من مقاله هذا البالغ الانسانية والعذوبة الى قوله«ماأروع نبل الفدائى حين يكون موته فى سبيل الحق والشرف. وما اشد رثائى له حين يكون ألعوبة حقيرة».

ثم يعود بنا يحيى حقى الى رحلاته البعيدة، فننقب معه عن امجاد الادب الروسى، امجاد «تورجنيف ودستويفسكى» فى شخصية ناتاشا عشيقة أحد المصريين فى استانبول. ونخلص من التنقيب الى مأساة. يتكشف وجه ناتاشا عن رائحة كريهة. انها رائحة الفقر. وهى رائحة الحرام الذى يعيشانه معا! ثم نعود الى القاهرة بحثا عن الاصالة كذلك. نغوص فى الحركة المسرحية فى بدايات القرن. ويتحرك بنا يحيى حقى وسط شلة من اصدقائه من محبى الفن، وننتقل من مسارح الزخرف والابهة، الى مسرح الغلابة. بحثا عن الاصالة كذلك. ونتعرف خلال ذلك على واحد من اصدقائه وهو من امتع الشخصيات التى

قدمها لنا خلال كتابه هذا . كريم سخى، على الغلابة. ونذهب مع الشلة الى حى البغاء، انه امتداد لمسرح الغلابة بغير شك. وهناك نلتقى يفتيات الهوى. ما ابأسهن، اتعرف ما هى الهدايا التى يقدمها لهن صديق يحيى حقى؟. انه يعطى لواحدة من بنات الهوى زجاجة قطرة لانه لحظ رمد عينيها. كما قدم لفتاة دواء لعلاج الساقين وهكذا. انها روح ابناء ثورة ١٩١٩ ترف بالشفقة على الضائعين والضائعات من ابناء الوطن الضائع.

ثم يختتم يحيى حقى طوافه بنا ختاما حزينا، رزينا، ولكنه مفعم بالعذوبة والوفاء والتفاؤل ومحبة الانسان. مقالاته الاخيرة مراثى اصدقاء اعزاء. على انهم فى الحقيقة ليسوا مجرد اصدقاء، وليست المراثى- كما ذكرت من قبل- مجرد مراثى. انها كلمات عن مصر، ومن أجل مصر. كلمات عن التاريخ ومن أجل تصحيح التاريخ. انه تقديم لاسماء لاتكاد تعرف، ولكن.. ما اعمق اثرها فى الاسماء المعروفة، وفى التاريخ المعروف. وكلهم من ابناء ثورة ١٩١٩. هذا مثلا «فؤاد مرابط»، الفنان المصرى العظيم ابن تلك الثورة. وزميل «مختار». واول من درس تاريخ الفن فى مصر. من يعرفه؟ ينبغى أن نعرفه جميعا. وان نضعه فى مكانه من التاريخ.

وهذا احمد خيرى سعيد. صاحب صحيفة الفجر، صحيفة الهدم والبناء التى ظهرت فى احضان ثورة ١٩١٩ انه جزء عزيز من تاريخ الصحافة والنضال والصمود فى بلادنا.

وهذا محمد الصادق حسين.. انه مدرسة رائدة فى فن الترجمة، وفى فن الحياة كذلك. وهو ابن بار من ابناء ثورة ١٩١٩. وهذا محمد طاهر حقى.. صاحب رواية عذراء دنشواى. الرواية التى الهمت هيكل روايته «زينب».. من يدرى؟ الرواية التى اعيدت طباعتها اكثر من مرة، وأول رواية فى ادبنا الحديث تكتب عن الفلاحين.

هذه الاسماء لم تلمع فى تاريخنا السياسى والادبى، ولكنها وراء كل لمعان اخر. ما أجدرها ان تتخذ مكانتها اللائقة بها فى هذا التاريخ.

اما المرثية الاخيرة فى هذا الكتاب فهى مرثية كازينو.. نعم مرثية لكازينو البسفور، على انها فى الحقيقة ليست مرثية لمكان وانما هى مرثية لمرحلة من الزمان، لفترة من التاريخ، تاريخ الفن فى بلادنا.

قصة حياة هذا الكازينو هى قصة حياة الغناء فى بلادنا.. ما مصير الغناء، وما مصير الكازينو.. لقد تبدلت الحال غير الحال!

يحيى حقى لايختتم كتابه بمرثية، وانما بكلمة تقدير ومحبة ووفاء.

هذه هى بعض جوانب من هذا الكتاب العذب «دمعة فابتسامة»، ان الابتسامة العذبة المتفائلة هى القيمة الباقية فى النفس بعد قراءته، وهى قيمة تظل طويلا فى النفس، ولكنها ستظل الى الابد جزءا عزيزا من تراثنا الادبى المعاصر. ان هذا الكتاب يقدم نموذجا فريدا للمقالة الادبية الفنية. كيف تصاغ الخاطرة، صياغة ترتفع بها الى مستوى العمل الادبى الفنى، الموحد النسيج. المتماسك البناء. وما اندر هذا النوع من المقالات فى ادبنا، لعلنا نجده قديما فى مقالات منصور فهمى واحمد امين. كما نجده حديثا فى المقالات الادبية للدكتور زكى نجيب محمود والدكتور مصطفى محمود.



على اننا فى مقالات يحيى حقى نرتفع من حدود الخاطرة الذكية اللامعة المصاغة صياغة ادبية وفنية. الى آفاق القيمة التاريخية كذلك.

ان هذا الكتاب فضلا عما يزخر به من خواطر فكرية، وقفشات وملح وتجارب وأحداث ومعلومات، وعلى مايمتلئ به كذلك من تجارب باطنية أصيلة وقيم انسانية عالية، فانه فى جوهره نبض ضمير مصرى اصيل يمتد ويتصل منذ ثورة ١٩١٩ حتى اليوم. انه تعبير فيه عراقة واصالة ونبالة وشرف يربط بين ماضينا الباقى وبين حاضرنا المتجدد، بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ربطا وجدانيا عميقا.

هذا هو «دمعة..فابتسامة» قصيدة مصرية فى التاريخ فى الالفة فى الوفاء. فى الصدق، فى المحبة. صاغها الفنان والانسان والمواطن العظيم يحيى حقى.

١- المصور : ٢٤ ديسمبر ١٩٦٥ ونشر فى كتاب «الانسان موقف»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ١٩٧٢.

خيرى شلبى

فى مرآة يحيى حقى:
استنشاق عطر الأحباب

الرجل هو الأسلوب.. هذه حقيقة معروفة. ومعناها أن أسلوب الرجل فى الأداء الفنى بوجه عام هو صيغة فنية لجوهر الرجل وملامحه الشخصية المستقلة عن غيره.

وهذا المثل لاينطبق على أحد قدر انطباقه على الكاتب الكبير الفنان يحيى حقى.

إنه نسيج وحده، كل شيئ فيه له خصوصيته، المستمدة من جوهر تكوينه الشخصى

أول شيئ يجذبنا فى شخصية يحيى حقى هو وجهه الأليف. ذلك الرأس الكبير بجبهته القوية البارزة بما تتناثر عليه من شعر خفيف مصفف مع ذلك بعناية واتساق، وأنف مستطيل سرح، يستقر عليه منظار طبى تطل من خلفه عينان حانيتان فيهما أبوة عظيمة. وشفتان غليظتان مطبقتان على ابتسامة سرمدية فيها حنو واشفاق، ثمة خيط كهربى سحرى خفى يربط بين هذه الابتسامة وبين عينيه حتى ليكاد الرائى يرى الإبتسامة نفسها فى عينيه، ويرى النظرة نفسها فى شفتيه. وهى نظرة متجددة الابتسام، وبسمة متجددة النظرات. فأنت ترى صفحة وجهة تتشكل على الدوام تبعا لما تلقيه عليها هذه النظرة الباسمة أو هذه البسمة الناظرة.

تراه أحيانا ذلك الدبلوماسى الحصيف الكيس، الذى يعرف أكثر بكثير جدا مما يبدو عليه، والذى يقول لك دائما دون أن يقول! انه يوحى إليك فقط، فإذا الإيحاء عنده أصرح وأفصح من أى عبارات صريحة، وإذا هو يحفظ لك ماء وجهك بحجبه بعض الآراء التى قد تسيئ إليك، واذا أنت بين يديه قد فقدت كل قدرتك على الكتمان، وتراك تشعر بأنك تريد أن تفضى اليه بكل ما يعتمل فى نفسك من أسرار ومشاعر غامضة. انه هو الذى يوحى اليك بذلك دون رغبة منه فى التطفل على أسرارك الخاصة، بل ربما صرفك عن البوح الكثير إذا شرعت فيه، لكن الروح الودودة التى تشع منه تعطيك الإحساس الدافق بأنك أمام أب روحى واسع الصدر يتسع صدره لكل ماتضيق به صدور الآخرين.

ومع ذلك فإنك حين تتحدث اليه فلا بد أن يصيبك التلعثم، لإحساسك بأنك أمام رجل

داهية يتعامل مع الكلام بميزان الذهب، ويعتبر الصمت احد أدوات الكلام، ولابد أن يكون كلامك له دقيقا غاية الدقة، معبرا عن معان محددة. لاغرو فقد عمل بالسلك الديلوماسى فترة طويلة من حياته حقق خلالها نجاحا كبيرا فى هذا العمل الدولى الحساس.

دبلوماسيته العظيمة كانت تتجلى فى معاملته لنا نحن الشباب من الكتاب أيام كان رئيسا لتحرير مجلة «المجلة» المصرية، التى كانت بحق سجلا للثقافة الرخيصة. كانت فترة رئاسته لتلك المجلة قصيرة نوعا، ولكنه من خلالها استطاع أن يكون الأب الحقيقى بالنسبة لنا، ولذا فإنه من أشد الكتاب الكبار تأثيرا فى جيلنا، إن بالأدب أو بالسلوك، ليس لأن تسعين فى المائة من الكتب الأولى لزملائنا الشبان كانت معززة بمقد ماته التى لم يبخل بها على أحد يستحقها أبدا، بل فى سلوكه الشخصى معنا، أبدا لم نشعر بأنه «رئيس تحرير»، أو حتى بأنه «قيم» على إنتاجنا.

الواحد منا كان يذهب بقصته أو قصيدته أو دراسته إلى مقر المجلة فى شارع عبد الخالق ثروت، وقد وقر فى ذهنه أنه ذاهب إلى مكان أليف جدا ربما كان «مندرة» دارهم فى القرية. فحيث يجلس رئيس التحرير عادة فى حجرة خاصة يقف على بابها حارس يمنع الزوار من ازعاجه الا بموعد سابق ورسمى، لم يكن «يحيى حقى» يجلس الى مكتب بل لايعترف بحجرة خاصة، فمقر المجلة عبارة عن شقة صممت فى الأصل لتكون سكنا، بابها مفتوح على الدوام. يدخل الواحد منا إلى الصالة المربعة الحافلة ببعض مقاعد جلدية أعدت لاستقبال الزوار، فإذا «يحيى حقى» جالس فيها وبرفقته الدكتور «شكرى عياد» والشاعر «الحسانى حسن عبد الله» وبعض الزوار من الكتاب والشعراء. ما على الواحد منا إلا أن يلقى السلام على الجالسين ويسلم باليد ثم يجلس معهم. يراهم يتكلمون فى مسائل أدبية وفنية، ويرى أنه من الممكن أن يشارك فى الحديث فيشارك، ويشعر «يحيى حقى» أنه صاحب البيت، فإذا هو يشجع الزائر الجديد على أن يعلن غرضه من الزيارة : هات مالديك. فإذا أنت تخرج مالديك من قصة أو قصيدة أو دراسة، ثم تقدمها ليحيى حقى. فاذا هو يلقى عليها نظرة سريعة ثم يعيدها إليك قائلا: حسن اقرأ هالنا. لن تطول بك الدهشة، لأنك ستعرف بشكل ما أن الزوار الذين سبقوك الى هذه الجلسة قرأوا أعمالهم على الجالسين، فإذا أنت تقرأ ، وإذا هم جميعا يستمعون فى شغف واهتمام مهما كان مستوى العمل الذى تقرأه. فما أن تنتهى من القراءة حتى يسند «يحيى حقى» خده على راحة يده الممسكة بعوجاية العصا، ثم يرفع رأسه قائلا بعد برهة: «أيه رأيك ياحسانى؟»

ذلك أن الحسانى كان يتمتع بقدرة على قول رأيه بشكل مباشر، فيندفع معلنا رأيه فى العمل دون مواربة، فيشجع بذلك الجالسين على الإدلاء بآرائهم فى شجاعة، ومن رأى الى رأى يتأكد «يحيى حقى» أنك قد عرفت الرأى الحقيقى فى عملك، وأنك لم تعد فى حاجة إلى تأشيرة من رئيس التحرير، وأنك يجب أن ترجع بعملك هذا لتعيد النظر فيه من جديد، كل ذلك دون أن يتطرق اليك احساس الحقد أو الغضب، بل تكون سعيدا لأن كل هؤلاء انشغلوا بما كتبت وناقشوه بكل هذه الجدية.

هذا إذا كان «يحيى حقى» لم يتحمس لنشر عملك لضعف مستواه الفنى. اما إذا

حظى عملك بإعجابه فانه يدخر الإعجاب لحين الاستماع إلى آراء الآخرين غير أنه فى هذه المرة لايطلب رأى «الحسانى» أول ما يطلب، انه لايستنفر رأى الحسانى إلا اذا أحس بضعف العمل، أما إذا أحس بقوته فانه ينظر فى الجالسين قائلا: هيه ايه رأيكم؟ فيتكلم الدكتور شكرى، أو أحد الزوار، وفى النهاية يعلق «يحيى حقى» تعليقا مبتسرا ينهيه قائلالك على كل حال سيبها لنا برضه نفحصها تانى. ومعنى هذا أن عملك سوف ينشر بنسبة ثمانين فى المائة.

شكل إفرنجى
ومضمون مصرى

«يحيى حقى» من جيل توفيق الحكيم، كانا معا تلميذين فى مدرسة واحدة أثناء الطفولة، واشتهر الحكيم شهرة عريضة واسعة فاقت كل أبناء جيله بل فاقت كل تصور. ولكن الأثر الذى تركه فينا «يحيى حقى»- نحن أدباء الستينات- كان أعمق مما تركة فينا أى أديب أخر.

السبب فى ذلك واضح وبسيط، ذلك هو المضمون المصرى الخالص الذى تنطوى عليه شخصية «يحيى حقى».

لايغرنك شكله الأفرنجى الخالص، بالبذلة الأنيقة ورباط العنق والمنظار، فتحت هذا الزى سوف تجد جلبابا بلدياً وطاقية وربما لباسا بحجرو دكة بشراشيب.. لا يغرنك هذا المظهر الدبلوماسى الذى يوحى لك بأنه من علية القوم أبناء الأبراج العالية، فخلف هذا المظهر سوف تجد صعلوكا مصريا يعشق المشى على قدميه، يغرم بَعدّ عربات الفول المتناثرة فى طول الشارع وعرضه، تنبعث من عينيه نظرة اندهاش طفولية دائمة اللمعان من حين إلى حين، سوف تجد بداخل هذا الرجل جميع أبناء السبيل، جميع الباعة السريحة والمضطهدين والشقيانين وبائعى الفجل والكرات والكشرى وبائعى الأمشاط والفلايات والأستك وكمسارية الترام.

لاتغرنك سكناه فى مصر الجديدة وتجواله فى باريس واستانبول وعواصم الغرب، فان القعدة المفضلة عنده، والتى لا مثيل لسحرها عنده، هى القعدة تحت ظل صفصافة صغيرة أمام دكان فى حى الصليبة عند دحديرة مرشوشة أرضها بماء من زير صغير تحت الصفصافة أحببنا هذه الدحديرة من خلال وصفه لها وكنا نحج اليها ونسميها دحديرة يحيى حقى. لم يعد لها وجود الآن ولكن وجودها ووجود هذه الصفصافة كان يغرى المرء بالجلوس فإذا جلس احس بأنه فى حضن الأمان الكامل.

لاتغرنك ايضا هذه الثقافة العالية الرفيعة ولاهذه الرطانة التى تتدفق منه حين يندمج فى نقاش مع بعض ذوى الجباه الثقافية العالية. فوراء هذه الثقافة رجل بسيط كالأميين لايزال يقف حائرا أمام هذا الكون الغامض يكاد «يحيى حقى» أن يصيح وهو سائر صيحة بائع العرقسوس: ياكريم. يكاد إذا تهيأ للذهاب إلى مشوار دبلوماسى خطير أن يبدأ يومه قائلا: تكالنا واعتمادنا عليك يارب. يكاد وهو الذى يملك عقلا نيرا لامعا يخطط به لأعماله وأقواله تخطيطا دقيقا أن يقول فى النهاية مع ذلك: خليها على الله.

لاغرو فهو صاحب رواية «قنديل أم هاشم» وبطلها الطبيب الشاب اسماعيل، الذى تعلم



فى الخارج وعاد إلى بلاده مشبعا بالروح العلمية الغربية ثائرا على أسلوب أمته فى التواكل والإغراق فى الجهل والخرافات، رأى حبيبته القديمة مريضة العينين- وهو طبيب عيون- ورأها مثل غيرها تزور ضريح أم هاشم- السيد زينب- وتتكحل بزيت القنديل المعلق فى الضريح، فتثور ثائرته ويخرج عن طوره ويندفع جريا كالمجنون يقتحم ضريح أم هاشم ويحطم هذا القنديل وسط دهشة الناس وفزعهم. مسكين هو، أى أنه بذلك قد حطم هيكل الجهل والخرافة، ولما شرع فى اجراء العملية الجراحية فى عين حبيبته مستخدما المنهج العلمى الذى تعلمه فى الغرب، ومستخدما كل الأساليب العقلية، إذا بعمله يبوء بالفشل، وتفقد حبيبته البصر تماما، وإذا بعقله الأوروبى الحديث ينهزم منكسرا، واذا بالموروثات الوجدانية توسوس فى عقله وتقنعه بأن تحطيمه للقنديل كان جرما وجدانيا خطيرا، وأن اللعنة قد حلت به تبعا لذلك، الى هذا فإن عقله «المودرن» أدرك أن حبيبته «فاطمة» نفسها لم تشف من مرضها لرفضها الوجدانى لأسلوب العلاج المعتمد على العقل وحده دون الوجدان. وهكذا تركها تمارس العلاج بالاسلوب الذى درجت عليه والذى يؤكده فى نفسها وجدان الجماعة وبجوار ذلك أعاد هو العملية من جديد فاذا هى تنجح ويعود البصر لفاطمة.

هذا هو «يحى حقى» وهذه قناعته : إن الأخذ بأسلوب الحياة العقلية المعاصرة يجب أن يتم على أرض الوجدان الشرقى الأصيل، وان العلم وحده أو المنهج العلمى وحده غير قادر بمفرده على حل مشاكلنا وشفاء أمراضنا.

لهذا «فيحيى حقى» ابن حارة الميضأة فى حى السيدة زينب، الذى عمل معاونا للإدارة فى منفلوط بالصعيد الجوانى سنوات طويلة، والذى عمل بالسلك الدبلوماسى سنوات أطول، والذى رأى من منجزات العلم الأوربى والثقافة الأوربية مالم يره غيره من مثقفى جيله، لم ينس جذوره الحقيقية أبدا، لم يتعال على تراثه العربى، بل إنه استمد من الثقافة الأوربية والعلم الأوربى مصابيح هادية يرى على ضوئها تراثة وكيف يعاد بعثه إلى الوجود حيا متجددا. وفى معظم كتابات «يحيى حقى» تلمس غيرة شديدة على تراثنا القديم وعلى مقومات شخصيتنا القومية.

واحد من كبار الوصّافين

ويحيى حقى كاتب متعدد المواهب، فهو قاص وروائى من طراز فريد، وهو من كتاب المقالة الصحفية المتميزة لايشق له غبار، وهو ناقد عظيم تناول أعمال أعلام القصة والرواية والشعر فى مصر بالنقد والتقويم، وهو متحدث لبق يشنف الآذان، وهو إلى ذلك من كبار الوصافين، ينطوى على قدر كبير جدا من الشفافية والعمق، لايتورع عن التحدث عن جوانب نفسه الخفية بكل صراحة ووضوح، وتبدو أتفه الأشياء فى نظرنا موضوعا شديد العمق حين يتناوله هو بقلمه. لاغرو فهو صاحب العبارة المشهورة : قدر الكاتب أن يتعرى ليكتسى الآخرون.

قصص يحيى حقى ورواياته تضرب بجذور عميقة فى ارض المجتمع المصرى ووجدانه الخصيب. وهو من رواد المدرسة الواقعية فى القصة والرواية، ودون غيره حمل هموم القصة وتاريخها ومستوى انتاجها فظل يكافح فى سبيل احيائها سنوات طويلة، وقدم كتابه

الشهير الفذ «فجر القصة المصرية» الذى كشف فيه عن البداية الحقيقية لفن القصة المصرية القصيرة، كما كشف فيه عن رواده الأصليين الذين كنا نجهلهم تماما، أمثال **عيسى وشحاته عبيد وأحمد خيرى سعيد.** ثم حمل هموم التعبير القصصى وعمل على تطويره عند الشبان، فكتب لهم كتابه العظيم «أنشودة للبساطة» ناقش فيه كل قضايا التعبير القصصى ومشاكله ومستوياته.

من المدهش أنه فى حديث صحفى قريب له مع المخرج السينمائى حسين كمال اتهم نفسه بأنه ليس روائيا، وأن فن الرواية يقتضى مقومات ليست موجودة فى شخصه! والواقع أن هذا نوع من التواضع الجم، فإن روايات يحيى حقى» وقصصه تشهد بإمكانات فذة، وقد نجح فى أن يقدم لنا نوعا من الرواية غير مألوف بين روائيينا ونعنى به الرواية التى لاتقدم أحداثا درامية متشابكة من خلال شخصيات ومواقف، بقدر ماتقدم عالما معينا متكاملا له طقوسه وقوانينه ومقوماته الخاصة.. مثل رواية «صح النوم» ورواية «خليها على الله» الذى يعتبره نوعا من المذكرات ونعتبره نحن نوعا من الرواية.

«ليحيى حقى» كتاب شائق اسمه «تعالى معى إلى الكونسير» يمسك بتلابيب القارئ فلا يتركه حتى يتمه من الغلاف إلى الغلاف رغم أنه يخلو من الأحداث التقليدية المثيرة.

ولقد يدهش يحيى حقى نفسه اذا علم أننا ندرج هذا الكتاب تحت باب الرواية نعم هو رواية بلا تردد. إذ أن الكاتب يقدم فيه عالما خاصا متكاملا، هو عالم الكونسير، أو الحفلات الموسيقية الغربية التى تحييها الأوركسترا بقيادة المايسترو، نرى الكاتب الكبير يقتحم بنا هذا العالم من أول خطوة فاذا بنا فى عالم فريد مثير له شخصياته وأبطاله ونجومه، وله علاقاته المتشابكة المتضافرة يرسمه لنا بدقة وظرف غير عادى.

ولقد عشق هذا العالم وأصبح من مدمنى ارتياده، وكانت غشوميته فى البداية قد أوقعته فى خطأ التصفيق اثرانتهاء الجزء الأول من السمفونية المعزوفة. يقول: «فكأنما حذائى قد داس على جميع الأحذية وخبط كتفى كل الأكتاف: هش.. هشتنى أصوات كثيرة، بعنف وضيق، ونظر إلى جيرانى بتأفف ورثاء»

ثم يتجلى ظرفه الحقيقى حين يستطرد قائلا: «أشرق على الفهم بالمران وتعلمت، ولم لا حتى الحمير بالمران تتعلم، ولكن من الغريب وإن لم استغرب، ومما يدعو إلى الخجل وان لم أخجل، أننى كنت اذا دعوت بعض ضيوفى من أهل بلدى ممن ليس لهم سابق خلطة بالكونشرتو- اما للاستعلاء عليهم، واما لأننى لا أدرى ماذا أفعل بهم ان رفضت أن أدور بهم على الكباريهات فرضخوا الى كرها، فأراهم يقعون بدورهم فى المطلب الذى خاننى من قبل لا أخجل من أن اسكتهم بهش عنيف ينطق بالتأفف والرثاء كأنى أطمع أن يقولوا فى سرهم: ياله من ولد حريف».

ويقول تعليقا على انتهاء النصف الأول من الحفلة:

اذا قبلت شهادتى فانى أشهد لك أن النصف الأول من الحفلة يستنفد عادة قدرة أعصابى على الإستعداد لتلقى فيض الموسيقى وتتبعة بدون سرحان، هذا لأنى أذهب جادا غير هازل، متنبها غير غافل، فانى أخرج بعد النصف الأول فى ذروة من السعادة، ولكن كأنى خرقة مبللة. أنت تعرف ولا ريب هذا النوع من الحذر

اللذيذ. فاذا دق الجرس للنصف الثانى جررت قدمى- وكانت هى التى تجرنى للنصف الأول- وجلست بليد الذهن وان تظاهرت بأنى ولد لايشبع، لى نهم للفن الرفيع، ولايهدأ لى شوق للتحليق فى السماء. هذا لأن النصف الأول قد عمل بى أفاعيل عجيبة هى التى من أجلها ذهبت وهى التى سأحدثك عنها».

ويقول تعليقا على نصيحة تلقاها بعدم الجلوس فى صالة الكونسير لصق الجانب الذى فيه الطبل والصاجات: «لم أستمع لهذه النصيحة أول الأمر لسببين: عز على وأنا معدود بين طواويس السلك الدبلوسى أن أتنازل من أجل خاطر الموسيقى عن مقامى.

وهو يحب أن يأخذ كل ذى حقٍ حقه من الشهرة والدعاية، فإذا كان المايسترو هو الذى يحظى بكل شىء دون غيره من العازفين، فإن «يحين حقى» يعلن غضبه قائلاً: «لا أكتمك أننى ثائر على هذا الإغفال. أحب أن يعترف لكل صاحب فضل بفضله، حتى لا أكاد أطالب بأن يذكر فى ترخيص العربجى الكارو اسم الحمار».

ويصف عازف الكونترباس قائلا: «الشيخ البدين الأصلع: إننى أرى صلعته وكرشه بوضوح لأنه يعزف وهو واقف، أتخيله ينصرف من فوره بعد انتهاء الحفلة فيقصد داره ويصعد أربعة أو خمسة أدوار ليجلس إلى مائدة العشاء مع زوجته وزربة عيال، ويدس الفوطة فى رقبة القميص وينحنى بفمه على طبق المكرونة حتى يكاد يلمسه، وقبل أن ينام تضع له زوجته لزقة على ظهره».

واذا تركنا عالم الأدب والكتابة القصصية والروائية والنقدية فوجئنا بأن «ليحيى حقى» أكبر دور فى ترسيخ نهضة الفنون الشعبية، حيث كان مديرا لمصلحة الفنون وقال «فتحى رضوان» وزير الإرشاد أيامها: بعد أسبوع سنقيم مأدبة عشاء تكريماً للرئيس «تيتو» ضيف **الرئيس جمال عبد الناصر** ودون أن يعقب المأدبة حفلة يقدم فيها شيئاً من الفنون فوق مسرح القصر.

وكانت هذه الكلمة سببا فى أن يعكف «يحيى حقى» على استخراج شىء من باطن التربة المصرية الأصيلة، وكانت الحفلة نواة لإنشاء فرقة رضا للرقص الشعبى. وليحيى حقى كتاب صغير بعنوان «ياليل ياعين» سهراية مع الفن الشعبى» يروى فيه قصة نشأة هذه الفرقة وجهود زكريا الحجاوى فى اكتشاف المواهب من أرض مصر.

من النوادر الظريفة التى يحكيها يحيى حقى فى أحد كتبه أنه كتب مقالا ذات يوم عن أحد مؤلفى الأغانى الشعبية المشهورين، قرظه فيه تقريظا لم يكن مؤلف الأغانى ينتظره، ولم يكن يعلم أن هذا المؤلف يمر بمحنة صحية وضائقة مالية، لكنه فوجئ وهو جالس فى بيته بهذا المؤلف يطرق عليه الباب ويطلب محادثته، فاذن له بالطبع، وبعد أن حدثه المؤلف عن بعض مشاكله الفنية والصحية نهض «يحيى حقى» قائلاً: «أنا نازل البلد تحب تنزل معايا»، ولم يكن يريد نزول البلد حقا لكنه فعل ذلك من قبيل الاحساس بانه يريد أن ينقل المؤلف إلى وسط البلد فى التاكسى على نفقته الخاصة دون أن يجرح كبرياءه. ورحب المؤلف بالطبع، واستدعى «يحيى حقى» عربة تاكسى وركباها معا وظلت تسير بهما حتى وصلت إلى منزل المؤلف، فاستأذن وانصرف، وبعدها بقليل نزل «يحيى حقى» من التاكسى، ودفع له أجرته الباهظة، ثم ذهب

يبحث عن أتوبيس يعود فيه إلى بيته!

الحقيبة تحسم المواجهة

تظل كتب الرائد العملاق «يحيى حقى» تجسيدا عظميا شديد الثراء لمعنى شرف الكلمة.

وان أردت نموذجاً مجسدا لما تقرأه وتسمعه عن شرف الكلمة وقدسية الحرف ويقظة الضمير، فاقرأ كتب «يحيى حقى».. واننى لأقرأ كتبه فتنتابنى حالة من الورع و الصفاء والإستنارة كأننى أقرأ فى الكتب السماوية. لاعجب فالصلة بينهما قائمة فى وشائج لا حصر لها.

وأشعر لدى قرآءة «يحيى حقى» أن أسلوبى يتحسن من تلقاء نفسه، ليس فى الكتابة فحسب، بل فى الحديث العادى وفى تناول الأفكار والحياة كذلك أشعر على الدوام اننى أعيش فى فيضه، وأتمنى لو توفر لى شىء ولو ضئيل من عقليته.. من رقته.. من ثقافته.. من عمق بصيرته.. من نفاذ نظرته.. من حسن إحاطته.. من شموليته.

كل كتاب من كتب يحيى حقى مهما صغر حجمه وقلت صفحاته، يعتبر سفرا من الأسفار يبقى خالدا أبد الدهر. فمهما كانت أفكاره وقضاياه معاصرة بنت ساعتها فإنها فى المقابل تجىء ضاربة فى أعماق الزمن والوجدان كأنها طالعة من بطن التراث لاوافدة عليه.

وهذه فى الواقع هى موهبة يحيى حقى، الفذة، وهى قدرته الخارقة التى لايباريه فيها أحد من أبناء جيله، إن تمثله للثقافة العربية واستيعابه لتراثها بشقيه المدون والشفاهى، يجعل من كتابته لسانا عربيا مصريا خالصا، ينطق عن النيل والأهرامات. والمعابد والمساجد، والقباب والمشربيات، وعربات الكشرى والفول، والنوارج والمحاريث وروث البهائم والأشجار، ونداء الباعة والمجاذيب والدراويش، والأضرحة وأولياء الله، والأمثال والحكم والأقوال المأثورة والأغنيات الفولكلورية والمواويل، والرقى والتعاويذ، فضلاً عن المخطوطات النظرية، الأدبية والعملية، ومجاهدات المتصوفة ورياضاتهم النفسية كل ذلك متمثل فى كتابة «يحيى حقى»..

هذه المواجهة المروعة التى بدأت من أول احتكاك لنا بها منذ الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت، لايزال «يحقى حقى» يحمل همومها حتى اليوم. وربما كان على رأس قلة من المفكرين العرب لايزال يعتقد أن المواجهة لم ولن تنتهى لصالح الحضارة الغربية، ورغم أن نسبة كبيرة من مثقفينا باتت تعتقد أن القضية باتت محسومة لصالح الثقافة الغربية المدعومة بالعلم والتكنولوجيا.

يعتقد «يحيى حقى» أن القضية لم تحسم بعد، وان الثقافة العربية يمكن أن تسترد تفوقها إذا وقفنا نحن على الأسباب التى قدمتهم وأخرتنا، واذا تغلبنا عليها.

وقضية المواجهة بين الحضارة العربية والحضارة الغربية قد شغلت جيل يحيى حقى مثلما شغلت جيل **«رفاعة الطهطاوى»** وجيل **«محمد عبده»** وغيرهما. ففى جيل يحيى حقى نرى أن **طه حسين وتوفيق الحكيم وهيكل ويحيى حقى** قد عبروا عن هذه المواجهة كل بطريقته الخاصة.

فطه حسين قدم هذه المواجهة فى رآئعته الأدبية قصة (أديب). وتوفيق الحكيم قدمها فى رائعته (عصفور من الشرق) وتابعها فى

كتابيه (زهرة العمر) و(سجن العمر). وأما هيكل فقدم جانبا منها فى بعض أعماله وإن كان هذا الجانب مجرد انعكاس للثقافة الغربية التى احتك بها كبيرا ناضجاً، على ثقافته العربية التى كونته طفلا وصبيا وشابا يافعا، وكان عنصر المواجهة فى أعماله ضئيلا. وأما «يحيى حقى» فانه قد حمل هم هذه المواجهة بأقصى قدر من الحرارة والحماس والشعور بالمسئولية الجسيمة.

يتجلى ذلك فى رائعته الأدبية قصة (قنديل أم هاشم)، ويتوزع على الكثير من كتاباته ذات الطابع الثقافى المحض، ثم يتبلور تماما ويعطى القضية حقها من النضج والتأمل والمقابلة، وفى كتابه (حقيبة فى يد مسافر)، ذلك الكتاب الضخم العظيم، الذى مر فى حياتنا مرور الكرام دون أن نتوقف عنده لنتعلم دروساً عميقة. فانه كتاب جدير بأن يهز وجداننا حقاً وأن يفتح أعيننا على كثير من القضايا الحيوية والأسئلة الجوهرية التى تفيدنا لاشك افادة خطيرة فى الإجابة عن ذلك السؤال الذى ورثته أجيالنا حول حضارة الرجل الأبيض: ماسر تفوقهم وتأخرنا ؟

ان تناول يحيى حقى للقضية فى هذا الكتاب يتجاوز مراحل الانبهار والشعور بالانسحاق أمام حضارة الغرب المعاصرة، ويصل إلى مستوى المواجهة الحقيقية بكل ماتحمله كلمة المواجهة من معان، حتى لتدخل حضارتنا العربية- من خلاله- مع الحضارة الغربية فى علاقة جدلية عميقة تتضح على شطآنها االأفكار والموروثات والنتائج الإيجابية الحاسمة. وقد توفرت لهذا الكتاب عناصر كثيرة تجعله من أهم كتب يحيى حقى بل تجعله من أهم كتبنا المعاصرة على الإطلاق، فلقد كتبه يحيى حقى بعد زيارة أخيرة لفرنسا وهو فى أعلى مراحل نضجه وثقافته وخبرته بالحياة وبالثقافة والتراث والوجدان العربى، وحقائق العصر، ولأنه قد كتبه للنشر كمقتطفات منفصلة فى احدى الجرائد السيارة فقد راعى فى تناوله أن يُفهمه- ويستوعب أفكاره- قارىء «الجرنان»، ولهذا تمكن الكاتب العملاق صاحب التراث الهائل من أن يعبر عن أضخم الأفكار والمعانى بعبارات غاية فى البساطة والعمق والشمول، ذات طابع أدبى صرف، مليء بالمعلومات المثيرة والمشاعر الدافقة والأنس البهيج- وقد جمعه ونشره فى سلسلة كتاب اليوم عام ١٩٦٩، وقد كان لى شرف التحريض على- ثم التدبير..ل- اذاعته فى حلقات معدة اعدادا اذاعيا سلسا فى اذاعة الشرق الأوسط إبان صدوره.

وهو يبدأ فى كتابه الشآئق العذب، بالمواجهة بين صورتين بسيطتين معبرتين خير تعبير وأدقه وأشمله عن الفارق الفاجع بين ماوصل إليه الرجل الأبيض من حضارة مزهرة، وماوصلنا إليه نحن من تخلف مزر، الصورة الأولى لفتاة مصرية فى شركة الطيران المصرى قطعت له تذكرة الإياب من فرنسا ونسيت تذكرة الذهاب. والصورة الثانية لفتاة باريسية فى شركة الطيران هناك اكتشفت الغلطة وعالجتها فيما لايزيد على دقائق معدودة، إذ تمكنت من الحصول على كعب التذكرة من أرشيف الشركة. وقد كان من الممكن أن يتعرض لمتاعب جمة وخطيرة بسبب اهمال الموظفة المصرية، لولا ذكاء وفطنة الموظفة الباريسية الجادة.

ثم تتوالى الصور من هنا وهناك لتواجه بعضها بعضا فى حوارية درامية تتولد عنها

الأفكار والتناقضات والمقومات الدافعة. وفى كل مرة تتواجه فيها الصور وتتقابل نضع أيدينا على طوبة من أس البلاء والخيبة التى منيت بها الأمة العربية فى آخر الزمن.

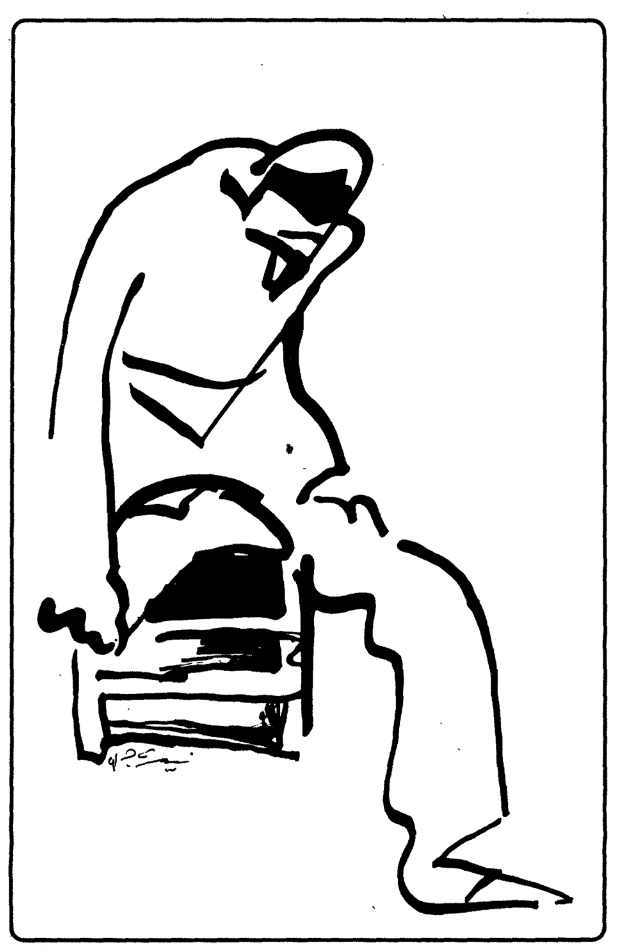
فعن زيارته لمتحف الإنسان يقول: «وقد حز فى نفسى أن المتحف ساوى بين القسم الخاص بمصر وبقية الأقسام، وليس هذا بعدل. كنت أطمع أن يكون لنا قسم أكبر، بل أن يكون لنا نصف المتحف كله. أليست مصر أول من بنى بالطوب والحجارة أطواداً الاتزال تقهر الزمن- فى سقارة والجيزة، وأول من برع فى الهندسة والفلك والطب، وأول من أخضع نهراً لنظام رى دقيق، بل هى أول من عرف ديانة التوحيد، وأول بلد أشرق فيه معنى الضمير والوازع الخلقى.. الخ». فهو رغم انبهاره بالمتحف وبالعقلية التى نظمته وأقامته، لم ينس أنه ينحدر من أصلاب حضارية أشد عمقا وأصالة.

دفاع عن المطبخ المصرى

وتجرى المواجهات والمقابلات حول كل شىء حتى بين المطبخ المصرى والمطبخ الأوربى، وأنواع الأكلات، نعم و«حديث البطون» يحتل فصلا كاملا فى هذه الرحلة، لا لأنه حديث حميم لدى كل العائدين من السفر، ولأنه محور مهم للدعاية والإعلان من كل الشركات والهيئات السياحية. يقول ان التهمة الكبرى الموجهة إلى المطبخ المصرى: «انه مفتقر إلى طابع ذاتى مميز له بين قرنائه، فاذا أردنا التعريف به لا يتبادر إلى الذهن الا الفول المدمس للفطور والبامية والملوخية للغداء. تأثره بالمطبخ التركى والشامى انحصر فى المحشى والبوريك وأنواع قليلة من الحلوى»، واننا الآن نعيش فى عصر الكشرى.. ونستطيع أن نقول رغم النفوذ الأجنبى طويل الأمد أن المطبخ المصرى لم يتأثر أقل تأثر بالمطبخ الأوربى. اللهم إذا استثنينا المكرونة وهى فى نهاية الأمر ليست إلا قبعة وضعت على رأس الشعرية أو الحمصية.. فالمطبخ المصرى أساسه تخديع مخروط البصل فى المسلى.. مفخرة هذا المطبخ وسبته فى آن واحد». ويتحدث كاتبنا العملاق عن أنواع المأكولات والملبوسات والسلع السائدة فى فرنسا إبان زيارته الأخيرة لها، ويتوقف بالتحليل عند الظواهر الفاقعة كظاهرة تكدس البضائع وتضخم النزعات الإستهلاكية وزحف العمران على خصوصية الريف حتى ليكاد الريف يمحى من الوجود. ولايكاد الكاتب يجد صورة من هذه الصور إلا وتسعفه البديهة بصورة مقابلة لها من حياتنا، يرينا على ضوئها ماينبغى أن نراه ونفهمه.

وعن وفرة السلع غير الجوهرية وجنون الرغبة فى الشراء المصحوبة بجنون الخوف من المستقبل والقوى الغامضة المجهولة التى تتحكم فيه يقول: «ولكنى بعد ذلك وأنا أهبط وراء الأسباب أحسست أن السبب الأشد عمقا، والذى مكمن الداء، انما هو فقد الإيمان، والكف عن التطلع إلى رضاء الرب للانصراف إلى ارضاء مطالب هذه الدنيا، انه غلبة المادة على الروح، لاعجب اذن من الشعور بالخوف اذا فقد الإنسان روحه، لذلك كان الإعتقاد السائد أن الاضطرابات الأخيرة فى فرنسا لم تكن تنم عن قلق اقتصادى، بل عن قلق روحى».

ثم يأتى دور الأسئلة، وتبدأ بالتساؤل حول هذه الأهمية الثقافية لفرنسا، التى ترشحها بدون منازع لأن تكون حاضرة العالم وعاصمته



الثقافية الأولى، التى تنطلق منها الأفكار والكوادر والموضات. ولكن الإجابة عن هذه التساؤلات تتولد عنها تساؤلات جديدة. يقول: «ومن حسن حظ فرنسا أن أتاح لها تاريخها أن تكون فيها أشد ثورة لدك الظلم والمناداة بالحرية والإخاء والمساواة- ولو أن تاريخ هذه الثورة لايزال فى اعتقادى يخفى أسرارا عديدة- خط الاعتدال، الاتزان الروحى والعقلى، الفهم العميق للإنسان، الحدب على ضعفه، المناداة بالتسامح، كراهية الزيف والنفاق- هذا الخط الممتد من موليير وجد حذيه من بعد فى يد فولتير، وصل إلى جيلنا بفضل رينان ورومان رولاند وأناتول فرانس، ومع ذلك فإنها هى وبقية شعوب البيض لم تستبشع الاستعمار بكل جرائره وقسوته وتجرده من الإنسانية، هى بالأخص من بين الشعوب البيض وضعت الشعوب المظلومة فى مأزق حرج. كيف تقتضيها كرامتها أن ترفض الرذائل وتثور عليها دون أن تغمى عن الفضائل- دون أن ينقطع لها سؤال- وهذا هو النوع الثانى من أسئلتى، ما السر فى تفوق الجنس الأبيض على بقية الأجناس؟».. وتبلغ الأسئلة ذروتها فى هذه الصيغة.. كان لامفر من أن ينتهى مطاف الرحلة ومطاف هذه الفصول إلى اثارة أسئلة تراود كل من سافر إلى أوربا وشاهد عن قرب أهلها- قمة الجنس الأبيض، وإن كان فى قلب هذا المسافر ذرة من حب الوطن والأنفة له، والأرق له. أى شىء هو هذا الجنس الأبيض؟ وأى شىء هى حضارته، على أى شىء أسسها وأعلى من بنائها، لماذا يحتكرها الآن.. ماسرتفوقه علينا.. أين يكمن فيه الفضل، وأين يكمن فينا العيب.. وهل نستطيع أن نلحقه.. ثم نماشيه، وكيف؟ أسئلة ورثتها ارثى الدم الذى يجرى فى عروقى، من الجيل الذى حضر حملة نابليون فاصطدم لأول مرة بالحضارة الغربية. أما الجيل الذى حضر الصدام مع الصيليبيين فقد تردى فى هوة الماضى فخفتت فى قلوبنا دلالة تجربته ووقعها علينا وكان ينبغى ألاننساها. ثم من جيل «رفاعة الطهطاوى» بعد أن عاد من فرنسا، ثم من جيل الشيخ محمد عبده هو ويحرر العروة الوثقى فى باريس، هذه الأجيال التى اكتوت بنار هذه الأسئلة، لم تنطفىء فى الأجيال التالية من رجال الفكر والسياسة، ولكنها خمدت، ثم بردت حتى كدنا ننساها الآن، مع أنها جديرة أشد الجدارة بأن تستشار كل يوم إلى أن تهتدى إلى جواب».

أما الإجابات فتبلغ ذروتها القصوى فى رؤية فكرية دقيقة يجددها فى طلب الإعتدال- فى الرؤية والفهم والحكم- بين تيارين عنيفين شديدين يتمزق بينهما: «التيار الأول يؤكد لى ببراهين كثيرة ان هذا الجنس الأبيض فاق بقية الأجناس وضرب الرقم القياسى فى شهوته للفتك ببقية الأجناس وابادتها. انظر مافعله بجنس الهنود الحمر، نزل أرضه وكان يستطيع أن يعيش بجانبه ولكنه أبى إلا أن يبيده، حرق القرى بمن فيها من أطفال ونساء وشيوخ، ونشربينهم جراثيم الجدرى، أغراهم بالخمر ليهد حيلهم لأنهم شربوا كالعبط الغشم، هو ذا اليوم يخجل من اجترار هذه الذكريات المخزية فيعرضها بالحاح فى أفلام عديدة، ويشيد ببطولاته، لعمرك أى شىء يتعلمه منها الصبيان والشباب الا تمجيد شهوة القتل والفتك التى تبلغ حدبادة الجنس- وضرب هذا الجنس الأبيض الرقم القياسى أيضا فى القسوة والتجرد من الرحمة، انظر إلى تجارته فى

الرقيق من افريقية إلى أمريكا، يقشعر بدنى كلما قرأت وصف السفن التى كانت تنقل هذا الرقيق، الكائن البشرى أصبح كوما من اللحم، يدلق ويكدس فى قيعان هذه السفن،لا تسل عن عذابه فى الظلام، عن اختناقه، عن أمراضه، يزعم الجنس الأبيض اليوم أنه أعتق هذا الرقيق ثم هو يبقيه منبوذا محتقرا. الرق الصراح خير من هذا الرق المقنع».

ولكن الكاتب الكبير لايقبل الانسياق «العميانى» وراء هذا التيار، خاصة أن كل هذه الصفات وأشنع منها يشترك فيها الجنس الأبيض مع الجنس الأصفر مع الجنس الأسود، فلينظر اذن فى التيار الثانى. انه التيار الذى يمثل واقعنا الفعلى، وماتنطوى عليه حياتنا من كسل ونفاق وتبلد نتيجة لانفصال الحركة الثقافية والعلمية عن جموع الشعب العاملة، ويتمثل هذا فى صورة الفرن الذى كان يديره رجل أجنبى فى بلادنا ينتمى إلى الجنس الأبيض وان كان لاينتمى إلى دول متحضرة ومع ذلك كانت النظافة ديدنه والضمير رائده، فلما آلت ادارة الفرن إلى المصريين حل به الوسخ والإهمال والتسيب: «أرجوك أيها القارىء العزيز ألا تسخر منى أنت أيضا، اذا اعترفت لك اننى مادخلت فرنا أو مطعما للفول المدمس حديث العهد بالإنتقال من يد يونانى أو يوغسلافى إلى يد مصرى، الا وامتلأ قلبى بالغبطة والسرور، وحمدت المولى على أن مصادر الرزق تعود كلها للشعب، ولعل هذا الفرح هو الذى يجعلنى أخرج عن طبيعتى وأقحم نفسى على مالكه الجديد، مصرى هو، مثلى مثله، فانتحى به وأقول له همسا: «صن حق هذه النعمة، بالله عليك بيض وجهنا، حافظ على الدكان كما تسلمته، هذا هو عشمنا فيك، أقول لك أيها القارىء العزيز لاتسخر أنت ايضا منى، فان جزائى من هذا الإقحام النفسى كل مرة نظرة سخرية واستهزاء من صاحب الدكان، لعله يقول فى مره، من هذا المتفلفس، هل هو هارب من مستشفى المجانين».

لانملك الا أن نجد أنفسنا وجها لوجه أمام سؤالين يلحان علينا، أحدهما ينبع من الآخر، السؤال الأول: متى ولماذا تضعضعت الحضارة العربية؟ والثانى: ماذا نصنع الآن فى مواجهة هذه الحضارة الغربية؟ كيف نحكم عليها باعتدال ليس فيه انسحاق أمام فضائلها ولا استعلاء بسبب نقائصها.

هكذا يسأل الكاتب الكبير، ويجيب قائلا: «غزو أوروبا الاستعمارى لبلاد الشرق العربى أريد له ألا يتخذ فحسب صورة انتصار جيوش على جيوش فى معارك حربية بل ايضا- وهذا هو الأهم- صورة انتصار- أوقل- اجهاز حضارة على حضارة تؤمن الأولى بسبب توالى نجاح انجازاتها أنها القمة الأخيرة التى سار إليها التطور الإنسانى، فهى من ثم نافعة، صادقة، راقية، مستقبلية. يقينها مستمد من مصباح العلم وتحرر العقل، فهى مجلبة للثراء والسعادة. وتوصف الثانية بأنها حضارة عاجزة، متخلفة. يقينها مستمد من الغيبيات، فهى مجلبة للفقر المادى والعقلى، كان لابد من دعم نهب بلاد الحضارة الغربية لمجتمعات بلاد الشرق العربى بمبرر أخلاقى، فيما يزعم. فهذه كلمة الاستعمار ذاتها تفيد أن القصد من الغزو العسكرى هو تعمير البلاد المهزومة بنقلها من الظلام إلى النور. وكان من الواجب علينا أن نستبدل بكلمة الإستعمار كلمة الإستخراب لتنطبق على المعنى الذى ينبغى لنا أن نفهمه

لهـا ، ولكننا لم نفـعل، اكـتـفـاء بأن كلمـة الاستـعـمـار أصبـحت من المصطلحـات التى تنفصل دلالتها عن اللغة، فهذه الكلمة التى تنم- لغة- عن الخير صارت تنم اصطلاحا على الشر».

ويقـول: «المصـيبـة ان هذا المبرر الأخلاقى الذى اخترعه- غشاو خداعا- رجال السياسة فى خدمة أصحاب رؤوس الأموال- فى أوربا- من أجل نـهب ثروات بلادنا قـــد بيع منـهم لشعوبهم وروج له بينها فاشترته هذه الشعوب فى غفلة منها، باعتبار انه بضاعة سليمة، ودخل هذا المبرر الأخلاقى الزائف إلى جحـيم المعتقدات الراسخة عند هذه الشعوب. أصبحت جدارة حضارتها بالإجهاز على حضارتنا من القضايا المفروغ منها، المسلم بها، الحقيقة الأم التى تتـفـرع منهـا بقـيـة الأحكام فى جـمـيع المجالات».

ويستـعـرض الكاتب الكبيـر جهـود أهل الحضارة الغربيـة فى الإزراء بحضـارتنا وزرع الشك فـيـهـا فى نفـوس أبنائـها، ثم يقـول: «وهكذا استـيـقظنا- هنا- على المواجهـة بين الحضـارتين- أوقل على الصدام بينهـمـا وقت الحملة الفرنسيـة على مصر.. ودع عنك أيام الصليبيين، وجدنا أنفسنا فى قفص الإتهام. لاعجب فى محاولتنا لطلب البراءة أن سرنا فى طريقين: الأول هو الدفـاع عن النفس، بالعـمل على ابراز دعائم الأصالة والشرف فى حضارتنا والدور الكبيـر الذى اضطلعت به للإرتقـاء بالإنسان وتحريره والمناداة بالأخوة بين البشر، بالتكافل الاجتماعى. ولكن همنا الأول فى هذا الطريق كان الرد على التهم فرادى، لا الوصول سريعا إلى نظرة فلسفية شاملة متطورة تعطى لهذه الحضارة تفسيراتها الصادقة عبر الجزئيات والتفاصيل للوصول إلى الصميم، والسبب هو تلكؤ أو خوف أبناء هذه الحضارة من فتح باب الجهاد، اذ كان لابد لهذه النظرية أن تنبع أساساً من الفكر الدينى ان أريد لهـا أن تكون ذات أثر وقادرة على التوجيه ولمّ الشمل تحت راية واحدة، ولو حدث هذا لكانت هذه الحضارة وقد وجدت لها- من جديد- محركها الدينا ميكى الرئيسى وهو الجهاد فى سبيل نشر مبادىء هذه الحضارة، فالدين الإسلامى دين ديناميكى إذا بطل الجهاد تراخت الروابط والعلاقات بين فضائله وانحدرت، قل انها تنسى حتى يظن بها أنها انقضت. والطريق الثانى هو مواجهة الهجوم بمثله، أى السعى للازراء بالحضارة الغربية وكشف عوراتها، ولأن الهجوم علينا كان فيه غلو شديد فقد غالينا نحن أيضا فى هجـومنا ضـده، واخـتـلطت فى أذهاننا بعض الحـقـائق ببـعض الأوهام- أوهام ارتفـعت مع الزمن إلى مرتبة اليقين».

وهكذا يتـمكن هذا الرائد العـمـلاق من تلخيص هذه القضية الكبيـرة الضخـمـة، وتقريبـهـا إلى الأفـهـام البسيطة وإلى ذهن القارىء العادى، ببلاغة ونصاعة بيان لاحد لهما. فمتى يقرر هذا الكتاب على المدارس؟ بل إلى متى يظل أدباؤنا العمـاليق الأفـذاذ بعـيـدين عن تلامـيـذنا وطلابنا؟ ياوزير التعليم.

د. غالى شكرى

عاشق الكلمات

من حق وزير التعليم، إذا أراد، أن يقرر تدريس هذا الكتاب على طلاب المرحلة الثانوية بمختلف فروعها وأنواعها ومستوياتها. عنوان الكتاب «عاشق الكلمة» من تأليف يحيى حقى وإعداد فؤاد دوارة. ما المقصود بالتأليف هنا؟ الكتاب معايشة شبه يومية لقضايا اللغة العربية ومشكلاتها وتجلياتها ومآزقها وعصور نهضتها وتخلفها، معايشة حارة لايتوقف خلالها الحوار بين يحيى حقى والحرف والكلمة والفقرة ومعانى الألفاظ ودلالة الاصوات وخبايا الفروق بين القول والكلام وبين الفكر واللسان وبين الصراط اللغوى المستقيم واكتشاف الطريق المجهول. هذا هو المقصود بالتأليف حيث كتب يحيى حقى وتحاور مئات المرات مع الكتب والبشر فى مجلات وصحف عديدة يغلب عليها الانزواء أو التواضع. وهذه إحدى خصال الرجل الذى لم تبهره الأضواء يوما فكان يختار المنابر المنطوية على نفسها إن جاز التعبير، بالرغم من أن أية صحيفة كبرى كانت ستشرف بقلمه.

أما صاحب الإعداد زميلنا فؤاد دوارة، فإن دوره الموجز فى كلمة «إعداد» هو أكبر من الدلالة المباشرة لهذه الكلمة، لأنه أيضا دور العاشق للكلمة التى أضنته لاريب فى البحث عنها، والعاشق للأدب حتى انه يريد له تاريخا مكتملا، والعاشق لأدب يحيى حقى فى وقت لم يعد العشق فيه يقترن بالكلمة، مهما كان صاحب هذه الكلمة.

هذا الكتاب هو مجموعة من التعليقات الساخنة على مقالات أو محاضرات أو مؤلفات أو معاجم. ولكنها «تعليقات» من حيث الشكل، فالموضوع دائما اكبر من التعليق، ذلك أن يحيى حقى يستخرج من اللغة وقضاياها أفكارا غنية حول المجتمع والحضارة والفكر والثقافة عموما.

ولتكن القضية اللغوية الأولى فى كتاب يحيى حقى هى القضية التقليدية الخاصة بالعامية والفصحى فاسمعه يقول «ولنتكلم أو أولاعن الإرهاب، فأنصار الفصحى يرهبون

خصومهم بإنذارهم أنهم باستخدامهم للعامية سيقضون على القومية، ويفكّون رباط الأمم العربية ويحققون أغراض الاعداء ومؤامراتهم، فهم خصوم الوطن، خصوم القومية، بل لعلهم لايستنكفون من اتهامهم فى نهاية الامر بأنهم خصوم للدين أيضا. هذا مع أن ميدان المعركة ضيق جدا لايستدعى استحضار مثل هذه القنابل الذرية». يجب ألا ننسى أن صاحب هذا الكلام لايكتب العامية إلا فى حوار بعض قصصه، ولكن شجاعة المعرفة هنا أنه لم يجد ضيرا على الآخرين من الكتابة بها، وأن الامر على هذا النحو لايدخل فى عداد المؤامرات إن اعمالا «عامية» كتبها للمسرح نعمان عاشور ويوسف ادريس ومحمود دياب والفريد فرج وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى ورشاد رشدى، وأعمالا أخرى كتبها شعراً عبد الله النديم وبيرم التونسى وفؤاد حداد وصلاح جاهين، من المستحيل أن تنُسب الى «التآمر» على العروبة، ومن المستحيل كذلك أن تنسب السينما المصرية وبعض الاعمال الإذاعية والتليفزيونية الهامة الى هذا التآمر. ولست أحب أن أذكر الأمثلة العديدة على من يكتبون فى الفصحى أسوأ مايمكن أن يقال بحق الثقافة العربية والحضارة العربية، لأن المسألة فى خاتمة المطاف- كما يحب يحيى حقى أن يقول- ليست مسألة اللغة بحدّ ذاتها، وانما «الفكر» الذى يقترن بها. لقد كتب يحيى حقى ذلك المقال «الارهاب ممنوع والزعل مرفوع» عام ١٩٦٢ أى فى ذروة الازدهار للدعوة العربية، ولكنه كان شجاعا حين طلب ان يرفع الحكام أيديهم السياسية عن اللغة.

أقول ذلك لأنه بعد أكثر من ربع قرن على مقال يحيى حقى الشجاع مازال الارهاب مضمرا فى الموقف- مثلا- من شعر العامية المصرية. وبدلا من الانتباه الشديد الى استباحة اللغة العربية فى أسماء المحال التجارية الانفتاحية ولافتات الترحيب بالرسميين وغيرهم (وليت محافظ القاهرة يولى هذه الاستباحة ماتستحقة من تحريم وعقوبات) بدلا من ذلك فمازال الحظرّ السرى غير المكتوب قائما ضد نشر الاشعار العامية. ولذلك يفترض البعض ان صلاح جاهين أو فؤاد حداد لم ينجب. أو يفترض آخرون أن شعراء العامية قد تحولوا الى الرزق الحلال فى تصنيع الاغانى للاذاعة والتليفزيون. وليس هذا صحيحاً، فمازال شعر العامية المصرية خصبا يلد أجيالا بعد اجيال، ولكن أصحابه من الشباب الموهوب لايجدون المنابر المحرّمة عليهم سرا، وهناك اساتذة كبار يشرفون على هذه المنابر المقروءة والمسموعة والمرئية ويؤمنون فى قرارة نفوسهم بجودة الاشعار العامية، ولكنهم للأسف يعتذرون عن نشرها فى زمن أقل تزمتا فى تسييس المشكلة اللغوية.

هذه الجرأة من جانب يحيى حقى لاتعنى أكثر من أنه ضد الارهاب السياسى فى المعارك الادبية، ولكن الرجل ليس من «انصار» احد الفريقين. ذلك أن حماسه الاكبر مُنْصَبّ على اللغة، أيا كانت، ومن هنا فهو يعترض على مقال لزكى نجيب محمود كتبه فى العربى» الكويتية (شهر مارس عام ١٩٧٠) وقد جاء فى هذا المقال ان اللغة العربية فى التراث الادبى وكما لاتزال تستخدم عند كثيرين ممن يظنون انهم يكتبون أدبا توشك أن لاتنتمى لدنيا الناس ولانكاد نرى علاقة بينها وبين مجرى الحياة العملية وأن لغة الصحافة اقتربت من العامية فنجحت، بينما الفصحى ظلت لغة

التجريد البعيد عن واقع الناس، وقد رأى الدكتور زكى فى مقاله ذلك أن هناك شرطين لتطور اللغة: أن تحافظ على عبقريتها وأن تكون اداة للتواصل لاوسيلة لترنم المترنمين. وقد علّق يحيى حقى على هذه الافكار بأنها بلغت من التعميم حدّ الخطأ. وقال عن صاحبها أنه «لو أقتصر على التنديد والاستهانة بهذه اللغة فى عصور التخلف لما توهم القارىء أن العربى الجاهلى اذا دخل السوق انعقد لسانه لأن لغته بعيدة عن التوصيل، ولم يحدث لى من قبل أن قرأت رأيا بأن التحول الى العامية كان لعجز الفصحى عن التوصيل، انما نشأت للتخفف من قيود النحو.. كان ينبغى له تحديده (أى التراث الادبى) بالنثر الادبى، وتحديده للنثر الادبى فى عصور التخلف».

ولايجوز فى رأى يحيى حقى أن نقتصر فى توصيف اللغة بالنفع المباشر أى التعبير عن الواقع المحسوس «إذن وداعا للفلسفة وعلم الجمال وعلم الكلام وكل الابحاث التى تنبع من الفكر المجرد، وحتي اللغة العامية التى يشيد بها الدكتور زكى قد عبرت أيضا حين أرادت عن الافكار الفلسفية المجردة كما نراها فى رباعيات صلاح چاهين». هكذا لايتخذ يحيى حقى موقفا، ولو محايدا، من قضية اللغة وانما هو يدرس ويحلل كناقد ومبدع ظواهر الفكر والحياة وقد جسدتها اللغة، حتى وهو يتابع جهود محمود تيمور فى موسوعته «الفاظ الحضارة» أو مجمع اللغة العربية فى «المعجم الوسيط» فإنه يعود إلى مسألة الفصحى والعامية من خلال علاقتهما المشتابكة والبالغة التعقيد بالثقافة والخَلْق والحياة الانسانية، ويصل بنا الى حدّ القول «أعترف لك أن رأسى داخت من شدة البلبلة وخُيّلَ إلىّ أننى أصبحت كجيش طارق بن زياد، محمود تيمور أمامى والمعجم المجمعى ورائى، وعن يمينى وشمالى دائرة المعارف للناشئين. ولكنى خرجت من الورطة والدوخة وأنا اقول لنفسى: فى اختلافهم رحمة». وهو يقصد اختلاف العلماء حول هذا الاسم أو الفعل أو الصفة، ومدى قربها أو بعدها عن فصاحة اللغة أو عاميتها.

ويحيى حقى الذى يذود عن الفكر والحياة لايترك فرصة اللغة تفوته ليتكلم عن الترجمة التى يراها عند الكبار مشكلة كبرى وعند الصغار أم الكبائر، إنها عند العارفين باللغتين مشكلة لأن المعنى الكامن فى اللغة الاجنبية قد لايعثر له المترجم على مرادف دقيق، ولكنها عند الذى لايجيد اللغتين كارثة لأنه لايدرك السياق ولايفهم مجتمع اللغة وزمانها. ويتابع يحيى حقى فى صبر وأناة بالغين مزالق الكبار والصغار. حتى نبلغ معه نتيجة مفادها أن لابديل عن قراءة الثقافة الاجنبية فى لغتها الاصلية. قارن بين الانجليزية والعربية، وبين الانجليزية وغيرها من اللغات الاوروبية، ورأيى أن الترجمة واجب عظيم ولكن اتقان اللغات الاجنبية واجب اعظم.

(٢)

«ليس من المعقول فى نهضتنا الثقافية الحاضرة- وبعد أن تعددت عندنا المعاهد الصناعية- ألا يقوم بينها معهد صناعى لدراسة الطباعة. إن مئات الآلات التى نستوردها وآلاف الكتب التى نطبعها تحتم أن نُعدّ لها من العمال المهرة الذين هم فى نهاية الأمر ومن غير أن يشعروا حجر الزاوية فى النهضة الثقافية». هذه الأسطر القليلة كتبها

يحيى حقى عام ١٩٦٣ أى منذ أكثر من ربع قرن. ونحن نعيد قراءتها الآن فى «عاشق الكلمة» ونتساءل عن المصير الذى آلت اليه أحلام هذا العاشق للحرف العربى، وهو الحرف الذى «نستمتع» به صوتا وصورة، انه تشكيل وموسيقى. ولكن يحيى حقى يضيف البُعدَينْ الجوهريين: اللغة والفكر.

ولعله من المفارقات المؤسية أن الخط العربى أصبح أحد أنواع الفنون التشكيلية العربية المعاصرة، وعلى الصعيد التجارى أضحى هذا النوع بضاعة رائجة. ومع ذلك فإن مايدعوه يحيى حقى بالعبث فى الخط العربى لايزال أكثر رواجا. وليس من الغريب أن تقترن اللغة المستباحة فى شوارعنا وفوق لافتات المحال التجارية بالخط المستباح الذى يزداد قبحا مع الايام، يقول يحيى حقى- دون تردد- «إن العبث بالخط العربى المطبوع ونسخه وتشويهه وتقبيحه وتعقيده هدم صريح لكل أسباب الثقافة والتقدم فى العلوم عندنا، إنه قضاء مبرم على كيان الأمة الروحى والعقلى».. هل هذه مبالغة؟

لقد كان يحيى حقى يردد هذا الكلام فى عصر لم نفقد فيه بعد الاحترام للغتنا والهيبة لثقافتنا. تراه، ماذا يستطيع ان يقول الآن، والذين يكتبون لافتات الترحيب ويافطات المرور واسماء المؤسسات ممن لم تربطهم فى أى يوم علاقة بالحرف أو الكلمة أو اللغة أو الثقافة؟ إن «كل من هبّ ودبّ» ومن لاعمل له هو الذى يأتى الآن بالقماش أو الخشب أو الزنك ويأتى بالأحبار والمنشار و«يخط» خطوطا ما أنزل الله بها من سلطان، هى أقرب الى الرسوم التى تخطها أرجل الدجاج.

يحكى لنا يحيى حقى بأسلوبه الساخر العذب كيف أنك كنت تلقى فى أوائل الستينات «أفنديا طويلا عريضا فى يده ليسانس ويتكلم عن بيكيت ويونسكو واليوت وفروست وربما عزرا باوند أيضا، ثم اذا طلبت منه أن يملأ استمارة طلب الاستخدام لشغل الوظيفة التى ينشدها فى وزارة الثقافة لم يتلكأ فى اجابة، ولكنك حين ترى خطه تحار هل هو خط صبى ببنطلون قصير أم خط بنت نهد ثديها وهى فى سن التاسعة فحجزها أبوها فى البيت أم بخط رجل مصاب بفصام رده الى الطفولة».

وكان يحيى حقى يفسر هذا العجز عن التشكيل لدى شاب «مثقف» بأنه عجز عن التفكير، فهو يرى أن نضوج الفكر له دلالة واضحة هى نضوج الخط فكما يتحول الطفل فى تفكيره من السذاجة الى الفطنة، كذلك يتحول خطه من الطفولة الى الرجولة. والحركتان متلازمتان، فالسيطرة على الفكر تصحبها سيطرة على الخط». وقد يحتج البعض بأن أدباء كبارا خطهم من أردا الخطوط، بل وقد يهمس آخرون بأن بعض هؤلاء الكبار يخطئون فى النحو والصرف أخطاء فاحشة ولكن يحيى حقى لايتكلم عن «العباقرة» الذين تمتلئ حياتهم بالاستثناءات، وانما هو يتكلم عن المتوسط العادى الذى يعكس المناخ الثقافى فى البلاد لاعن القمم التى قد تنبعج هنا أو تتلعثم هناك، وفى النهاية تمنحنا من عطايا الوجدان ووهج الضمير الشئ الكثير. إننا لانقول انه يحق لهؤلاء مالايحق لغيرهم، ولكننا نفرق بين المناخ الثقافى الذى تلزمه الضوابط والمعايير العامة وبين استثناءات الجموح. إلا أن يحيى حقى على يقين من أن جمال الخط ليس قيمة مستقلة عن الفكر

والواسطة بينهما هي اللغة... فليس من لغة صحيحة دون خط صحيح، البدن والروح. وحسب اللغة يكون الفكر، فالخط الصبياني هو دليل يحيى حقى على أن «الفكر عاجز عن بلوغ درجة النطق».

وعندما كتب عاشق الحرف هذه المعاني لم يكن التليفزيون قد بلغ من عمره ثلاث سنوات. واذا كانت الاذاعة المسموعة تفسد فى أغلب أحوالها موسيقى اللغة ودلالة الالفاظ بما تسوقه من أخطاء مروعة فى النطق والاعراب والتراكيب، فإن التليفزيون الملون ياسيدى يضاعف الخطيئة الى مالانهاية بهذه الخطوط التى يثبتها فى قاع العين، فالصبيانية القديمة لاتقاس بما أصبحت عليه صبيانية الحرف التليفزيوني... بالاضافة الى القصور الفادح فى تعليم الخط منذ الطفولة الى خاتمة المرحلة الثانوية.

ويعدد يحيى حقى مظاهر رداءة الخط فيما يكتبه تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات. ويبدو أنه منذ ربع قرن كان ممكنا الفصل بين الخط والاملاء. أما الآن فان قبح الخطوط يقترن بفوضى إملائية هائلة، نرى نتائجها بالعين المجردة فى كل مكان من شاشة التليفزيون الى ملصقات الجدران وتعليمات الادارات الحكومية المختلفة.

يضيف يحيى حقى إن «صفة الحداثة هى التى دفعت بعض الفنانين الى العبث بالخط العربى عبثا شديدا. وهو يلامس هنا الفجوة بين النخبة من ناحية وبين القاعدة العريضة من «المتعلمين» حيث تكمن المفارقة التى أشرت اليها، أصبح الحرف نوعا تشكيليا مستقلا، بينما هناك أمية حقيقية فى الكتابة البسيطة للحرف.. والسبب أن الفن التشكيلى الذى يتخذ من الحرف مادة له قد بالغ فى وهم الحداثة مبالغة انحرفت به عن جادة الصواب وتحول الى زخرفة معقدة تنتمى روحيا الى عصور الانحطاط. إن الجهل النشيط بمعنى الحداثة هو الذى انحرف بالخط العربى التشكيلى الى هذه المتاهات والمعميات التى لاتربى العين ولاتثقفها، وانما على العكس تباعد بين القراء وبين حروف لغتهم وتعمق من الفجوة بين الواقع والمثال.

واستمراراً لوهم الحداثة يشير يحيى حقى الى الحروف المصنوعة لطباعة الصحف حتى باتت قراءتها- على حد تعبيره- عسيرة كل العسر. وهو لايخفى تحسّرة على صندوق الحروف التى كانت تجمع باليد، ويشيد بالخطاطين العظام الذين كانوا يجعلون من قراءة المانشتات متعة. غير أنه لايرفض التطور فيقول: اين هؤلاء الموهوبون لصناعة الخط الجميل وطباعته فيرسمون لنا الحروف قبل تحويلها الى لينوتيب أو تايبريتر (أو قبل تحويلها الى أشرطة مصورة إلكترونيا.. الخ).

ويحيى حقى ليس مفكرا انطباعيا، وانما هو يملك مشروعا متكاملا لإحياء الخط العربى الجميل الذكى الفصيح الممتع للعين. وقد نختلف أو نتفق مع يحيى حقى فى هذه النقطة أو تلك، ولكنى أرى أن هذا المشروع جدير بالنقاش الواسع، مهما بدت لنا غرابة بعض النقاط. وأهمها على الاطلاق هى الكتابة بالحروف المنفصلة كما هو الحال فى اللغات الاوروبية وغيرها كثير من اللغات الاجنبية. وقد كان عاشق الحرف ينتظر «فدائيا» من أصحاب الصحف يجرب هذه الفكرة تدريجيا: «المانشيت» فى البداية ثم العناوين الكبيرة فالعناوين الفرعية فالنصوص



الاخبارية والتعليقات. وهكذا على مدار سنة أو سنتين تكون التجربة قد اكتملت ولكن لسوء الحظ لم يوجد- بعد- هذا الفدائى الذى ينشده ويناشده يحيى حقى ألا يهاب التجربة.

ويرصد يحيى حقى المزالق التى ألمت بالخط العربى بسبب الحداثة كالاجتراء على هذا الخط والاستهزاء بقواعده باختصار عدد قوالب الحروف، وكزيادة صعوبة تصحيح «البروفات» حيث يقع المصحح فى خطأين غير واردين فى الأصل اذا أراد أن يصحح خطأ واحدا، وهكذا كثرت الأخطاء المطبعية.

لذلك فهو يصر على أن تعدد أشكال الحرف الواحد (مثل : ع-عـ - ـعـ - ـع) أصبح من المخلفات القديمة التى لايجوز استخدامها، بل لابد من طباعة اللغة بأحرف منفصلة، لكل حرف قالب واحد لايتغير.

مالهدف؟

يحيى حقى لايقترح هذا المشروع من قبيل السهولة أو الترف، بل لهدف واضح بالغ التحديد يوجزه على النحو التالى: «إننى اتلهف أشد اللهفة على نشر العلم والثقافة بين أفراد شعبنا، فلابد من تسهيل قراءة المطبوع مع المحافظة على قواعد اللغة. لذلك أنادى- وسأظل أنادى- بضرورة طبع لغتنا بأحرف منفصلة».

وليس من المهم أن ينجح هذا الاقتراح بالذات كما لو أنه الوسيلة الوحيدة للنهضة باللغة والثقافة، فالأهم هو هذه اللهفة التى يبديها يحيى حقى من أجل «نشر العلم والثقافة بين افراد شعبنا». هذه اللهفة العظيمة التى ماتت فى كثير من القلوب والعقول حين اطل علينا عصر الانفتاح السعيد ولم تعد الثقافة آخر الاولويات، بل لم تعد داخل الجدول.

(٣)

قضية ثالثة وأخيرة بحفزنا كتاب يحيى حقى «عاشق الكلمة» على تناولها، هى قضية وحدة الثقافة الانسانية. ومرة أخرى اكرر أن يحيى حقى نشر اغلب آرائه فى هذا الموضوع وغيره من الموضوعات منذ حوالى ربع قرن، أو على وجه أدق منذ بداية الستينات، وهى مرحلة يحلو للبعض أن يدعوها بمرحلة الانغلاق. ولكنها فى الثقافة كما يجب أن نشهد منصفين، كانت مرحلة الانفتاح الحقيقى على ثقافات العالم. إنها الفترة التى تعرفنا فيها على أكبر اسماء الادب والمسرح والموسيقى والرقص من خلال مؤسسات للترجمة والتأليف والنشر والتعليم الفنى العالى. كان التفاعل بيننا وبين أوجه الثقافة المختلفة فى عصرنا وغيره من العصور من السمات التى اغتنت بها وجداناتنا وعقولنا. كانت لدينا سلسلة «تراث الانسانية» وسلسلة «المسرح العالمى». وكانت لدينا مجلة «الفكر المعاصر» و«المجلة» و«المسرح» و«الطليعة» و«الكاتب» وكان لدينا مسرح الجيب والمسارح الاخرى التى تقدم اعمالا كبرى من شكسبير الى صمويل بيكيت ومن راسين الى بريخت ومن تشيكوف الى بيترفايس ودورينمات.

وكانت الفرق الاجنبية تزورنا ونزور بلادها، ونحاول أن ننتقل بعض آثارنا وآدابنا الى العالم شرقا وغربا شمالا وجنوبا. كنا نناقش على أرضنا سارتروجارودى وورود نسون وغيرهم. ولست أدرى ماذا نسمى ذلك كله الا بالانفتاح الثقافى. وبالرغم من كل مايمكن رصده من تحفظات على ترجمة هنا أو تقصير هناك، الا

أن هذا الانفتاح كان عنصرا من عناصر «المشروع الثقافى» فى تلك الفترة. وهو مشروع يؤمن اصحابه بأهمية التفاعل الروحى والفكرى بين البشر. وكان يحيى يحقى فى ذلك الوقت، سواء وهو مدير لمصلحة الفنون أو وهو رئيس تحرير «المجلة» من أنصار هذا التفاعل ومن مؤسسيه، اسمعه يقول «... فكما استقرت الارض بعد الزلازل والبراكين وانبثاق الجبال وتشكل القارات فنذللت وأنفسح صدرها للجميع، فكذلك تسير الثقافة فى حركتها الجيولوجية الى هذا التوحد والاستقرار وتفسح صدرها أيضا للجميع. أما الآن فنحن لانزال نعيش عصر الجزر الطافية على ماء واحد، ولكنها منفصلة الواحدة من الاخرى».

أى أن يحيى حقى قد رأى فى ذلك الوقت الملئ بالتفاعل الثقافى أن العصر لايزال عصر الانفصال الثقافى. ولكن الوصف الجيولوجى الذى يقدمه للظاهرة، يجعله واثقا من انه «ستلتحم هذه الجزر كلها فى يوم آت لاشك تلتقى فيه وتذوب وتلتحم كل الثقافات أو قل ان الحضارات تصعد الآن جبالا لاتتبين بسبب القرب انها ماثلة وان قممها منتهية الى قمة واحدة».

هذا اليقين بأن مستقبل الثقافة الانسانية هو التوحد، لايتأتى الا لمن توفرت فيهم بعض العلامات كإيمانهم العميق بأن التمييز العنصرى بسبب الجنس او اللون او الدين او المذهب هو نوع من الانحطاط بالكائن البشرى. ومن الخصال التى يعرف بها المؤمنون بوحدة الثقافة الانسانية ايضا، ان الحقيقة العقلية او الفكرية او الوجدانية او المادية ليست مطلقة، وانها متعددة الزوايا، وان المرء مهما بلغت به المعرفة، لايملك الادعاء بالاستحواذ على اطرافها جميعا، ومن هنا كانت حتمية التلاقى مع الآخرين الذين قد تفضى اجتهاداتهم الى جزء أو أجزاء من هذه الحقيقة. ليست الحقيقة أيا كانت احتكار لجنس من الاجناس أو لعصر من العصور أو لفكرة من الافكار، فمعرفتها نسبية مشروطة بالزمان والمكان والانسان. يقول يحيى حقى« .. ونحن لانزال نضرب فى سفوح هذه الجبال فنحس بالعزلة مع اننا سائرون الى التلاقى لو داومنا الصعود، فالتلاقى لايكون الاعند القمة. وهل يستطيع فكر الانسان ان يتخطى حدود الزمان والمكان وفروق الجنس واللغة والثقافة ويرتفع فى قفزة واحدة الى هذه القمة قبل ان تلتقى عليها البشرية؟ نعم هذا ما أومن به أيضا. التقاء الثقافات لايكون الا بين من هم فى الناس قمم ايضا، أما الاوساط ومادونهم فهم فى عزلة، لذلك، وبالرغم من الانفتاح الثقافى الذى أشرت اليه فى الستينات يشعر يحيى حقى «بأننا لانزال نعيش عصر الجزر المنفصلة، عصر سفوح الجبال»

الا أن المطلوب هو ذلك المشروع الذى نرتقى به الى القمة، وحينذاك فقط تلتقى بقية القمم التى تستحيل فى المستقبل قمة واحدة. ولكن لاتوحد بين سفوح وقمم هذا المشروع يسميه صاحب «عاشق الكلمة» بحركة الصعود.

بعد أكثر من ربع قرن على هذه الدعوة لانجد انفسنا خطونا الى الامام خطوة واحدة تؤهلنا لما يدعوه يحيى حقى بلقاء القمم. بل على العكس تماما أصبحنا نسمى أى تفاعل ثقافى غزوا وتهديدا للاصالة. وخلال الاعوام العشرين الماضية بدونا كما لواننا نعانى من مرض أو أمراض فى «الهوية». وكما لو أننا

من نباتات الظل نحتاج الى بيوت من زجاج محصن ضد اختراق الثقافات الاخرى، وكأننا مازلنا فى مرحلة الطفولة الهشة نخشى على أنفسنا من «تغيير الهواء».

والغزو الثقافى، لدى البعض، هو كل ثقافة أجنبية ليست من إبداعنا، بل إن إبداعنا نفسه يصبح مطلوبا «تنقيته» مما علق به فى حركة الأخذ والرد خلال التاريخ. ويولد فى المخيلة على الفور «عصر ذهبى» لم يختلط فيه عقلنا بأى عقل آخر. وتنتهى عملياته الى نوع من الوهم العنصرى الذى يتركنا عند سفوح الجبال ولاينهض بنا الى «لقاء القمم» فى الطريق الى القمة الواحدة.

وليس من شك فى ان الاستعمار قد جند الثقافة فى حملاته علينا، كارساليات التبشير مثلا، أو كنظام دنلوب التعليمى مثلا ايضا، أو كأية شروط مضمرة أو ظاهرة فى برامج «التعاون» الثقافى، مثلا كذلك، هذه الانماط من التبعية لاعلاقة بينها وبين التبادل أو التفاعل الثقافى، فهى لاتساعد على «حركة الصعود» التى أشار اليها يحيى حقى. إنها على العكس تعرقل هذا الصعود، لانها ليست حوارا حرا بين ثقافتين، وانما هى تدخل فى صميم السيادة الوطنية. أى انها تفرض على المشروع الوطنى للتفاعل مع الآخرين أبوابا ونوافذ تناسب مشروعاتهم فى الصعود على حساب مشروعنا، كما يتسبب فى الهبوط وهو الأمر الذى يعرقل لقاء القمم والوحدة الثقافية ذاتها.

يحيى حقى ينطلق من أن الوحدة الثقافية المنشودة هى لقاء بين القمم لابين السفوح وبعضها البعض ولابين السفوح والقمم، إنه يشترط الندية والمساواة. أما حين يختل ميزان القوة بين ثقافتين فإن المردود لن يكون وحدة ثقافية بين القمم وإنما تبعية الاقزام للعمالقة. وهى التبعية التى تعطل النمو الانسانى للجميع.

هناك اذن خطران يجب أن نحذرهما غاية الحذر: الكلام عن الغزو الثقافى باعتبار ان كل ثقافة اجنبية أو انفتاح عقلى على العالم تهديد مباشر لهويتنا وأصالتنا. وهو كلام يتركنا عند السفوح أسرى الوهم العنصرى طالما أن فكرنا نحن دون غيرنا فى احدى مراحل التاريخ، هو الالف والباء والخطر الثانى هو خلو ثقافتنا من المشروع الوطنى للصعود، ومن ثم فإننا نترك ساحتنا لمشروعات الآخرين التى لاتساعدنا مطلقا على النهوض ولاتساعد الثقافة الانسانية على التوحد. ماالحل اذن؟

الحل هو المشروع الوطنى للثقافة الذى يتفاعل مع الثقافات الاخرى من منطلق الحوار القائم على نسبية الحقيقة، وعلى أننا سائرون جميعا نحو هدف واحد اسمى.

ويحيى حقى يرصد فى كتابه الجميل استجاباتنا ونكوصنا عن الثقافات الأخرى بقوله: ان البعض قد اثر «اعتناق» المدنية الغربية يلبسونها كحلية على صدورهم لايتحولون عن دور «الاتباع» وهناك من أثر القديم خوفا من المدنية الغربية، وهناك «أناس آثروا التمهل ادراكا منهم ان الحياة الفكرية بطيئة النمو فتناولوا كلا من المدنيتين من أصولها الاولى فى محاولة رسم طريق مأمون للتقدم» ولكن هذا التوفيق الذى يشير اليه يحيى حقى مرهون بالتخلص من «آفات عقلية» يحددها كما يلى:

* حبنا للاحكام النهائية، وهى فى حقيقة



الامر دليل على ضعف التفكير.

* الاهتمام بالشكل.

* عنايتنا بالنتائج دون المنهج.

هذه الآفات من المعوقات الذاتية، وغياب البرنامج الثقافى الوطنى من المعوقات الموضوعية، ومن خلال هذه الثغرة تنفذ الهيمنة التى تجعلنا من الاتباع ، وفى التجرر من هذه المعوقات يتأكد استقلالنا وقدرتنا على لقاء الانداد.

د. مصطفى ماهر

صديق المناهج صديق الشعراء

«هذا الشعر» هو المجلد السادس والعشرون من الاعمال الكاملة ليحيى حقى ومن حق الاستاذ فؤاد دوارة أن ننوه بالجهد الذى بذله لجمع شتات هذا المجلد، وكانت متناثرة فى الصحف والمجلات، قرأها فى حين صدورها من قرأها واصبح من العسير على مر يريدها ان يصيب ماربه.

ومن حق هيئة الكتاب ان نحمد لها صنيعها فى اخراج هذه المؤلفات الكاملة.

و كتاب يحيى حقى عن الشعر، هو فصول منوعة لكل منها مذاقه الخاص، ولها فى مجموعها طابعها المتكامل، فكأنها وضعت لتكون «فناً للشعر»، لايفرقها عن تلك الكتب التى تحمل هذا العنوان إلا انها لاتضع القواعد والقوانين الصارمة، بل هى تاملات فى الفن والجماليات والشعر خاصة، ودراسات نقدية، وتقييمات، ومراجعات ودعوة إلى الدخول الى عالم الشعر من أوسع أبوابه. فلا انت تطالع البيوتيكا لأرسطو ولا تطالع الآرس بويتكا لأوفيد ولاتتصفع لار بويتيك لبوالو أو مارنت أوبيتس، بل تطالع صفحات قريبة الشبه من صفحات «فن المسرح الهامبورجى» او لاوكوون» لجوتهولد إفرايم ليسينج، او «الخواطر» لـ «الان» إنه لا يدخل بالقارىء إلى عالم الشعر عن طريق البيان والبديع والعروض، بل يبدأ البداية الصحيحة المناسبة للشعر، وهى الانفعال الجمالى به، ومصادقة الشاعر، والاندماج فى النص الشعرى إلى اعمق مايكون الاندماج. وهو أديب قادر على رسم الصورة بالوان وانغام فلا باس بأن يضع، إمكاناته الإبداعية فى خلق نص جديد فيه رؤيته للنص الشعري الذى يتامله، ولابأس بأن

يجول جولته فى دروب الإسقاطات والإيماءات والترابطات، ولاباس بأن يتوغل فى ساحات النظريات والقواعد التى يقوم عليها علم الأدب، بابعادها النفسية والفكرية والاجتماعية والجمالية، تلك التى لابد منها لكل من يتصدى للنقد الجاد. وهو لايخفى عليك تحيزه للشعر العربى، وحبه له، ولايخفى عليك أيضاً حبه لأنواع وألوان من ابداع أبدعا الشعراء فى ربوع العالم المختلفة، فالشعر لغة الانسان الأولى.

ونحن فيما نستحدث من نظريات للشعر، ومانقرأ للقدامى فى هذا المضمار، مطمئنون إلى ان تعاملنا النقدى مع النص الشعرى يبدأ بتحديدات موضوعية، نرجوا لها اسمى مراتب الموضوعية، ثم ننتهى إلى الأحكام التقييمية التى تنسف حدود الموضوعية دون أن تقف منها بالضرورة موقف الضد من الضد. ومازلنا نتلمس احكام الشخصيات الفذة التى أوتيت من العلم المتانى والخبرة الواسعة والممارسة المنوعة ورهافة الحس والفطنة والإلهام والخيال الخلاق ما يمكنها من صياغة الأحكام الجمالية. فكاننا عندما ندرس القصيدة نراجعها فى مرحلة أولى من حيث الوزن والقافية وما إليها من مقومات إذا كانت من النوع التقليدى، أو نقدر مدى استقلالها عن الضوابط التقليدية، إذا كانت من النوع المرسل. أما المرحلة الثانية فهى مرحلة الحكم. فى المرحلة الأولى ننظر مثلاً إلى البحر نظرة تحليلية، فقد يد لنا بطوله وقصره، أو ايقاعيته المعينة على نغمة الفرح أو الحماس أو الحزن أو الامتداد الوصفى أو الاتساع التاملى. فالشاعر القائل:

ريم على القاع بين البان والعلم
أحلّ سفك دمى فى الأشهر الحرم

يستخدم هذا البحر الكبير الذى يتيح له ماأسميه بالامتداد الوصفى، ففيه متسع للمكونات اللفظية للصورة الكبيرة. والشاعر القائل:

لاتعذليه فإن العذل يولعه
قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

يحتاج إلى البحر الذى يمكنه في سطر واحد من أن يعبر عن انطباع متكامل، أو فكرة متكاملة، وليتمد بفكره، ويتوسع فى تامله إلى حيث يريد.

والامثلة كثيرة فى أدبنا وفى الأداب الأخرى. فالبحر السكندرى الذى أحبه شعراء الكلاسيكية الفرنسية ينطق بالعلاقة التبادلية بين الشكل والمضمون فهو بحرٌ واسع الابعاد. يتيح للشاعر الامتداد الوصفى والاتساع التاملى. كذلك فى مقدورنا أن نتوسل بالدرس التحليلى إلى الكشف عن الايقاعات، فنتبين ما فى داخل البيت من إيقاعات خاصة، قد تعيننا على استمتاع افضل بالشعر. ففى قصيدة على محمود طه المشهورة.

موكب الغيد وعيد الكرنفال
وسرى الجندول فى عرض القنال

إيقاعاته الداخلية على النحو التالى:

المصراع الأولى يقسم تلقائياً إلى وحدتين طويلتين، والمصراع الثانى الى أربع وحدات صغيرة متساوية- فكأن الشاعر يضع فى لوحته المتحركة خطاً طويلاً إلى يمين، هو موكب الغيد، وخطاً طويلاً آخر إلى شمال، هو عيد الكرنفال ثم يركم جندوله فى الوسط يتحرك بينهما متهادياً، فى عرض القنال، على إيقاع رباعى الدقات.

ولنا فى مرحلتنا الأولى من درس القصائد

أن نرجعها إلى القالب، وان نستخرج من هذا التحديد ما يدل عليه، فقد تكون القصيدة من طائفة المعلقات. أو قد تكون معارضة لمعلقة بعينها، وقد تكون من الأنواع الأندلسية المبتكرة، وقد تكون من الأنواع الجديدة التي عرفناها في أدب الغرب مثل السوناته في بعض شعر صلاح عبد الصبور، أو الابيجرامة في بعض شعر عز الدين اسماعيل. فما من شك في اننا عندما نعرف خصائص الابيجرامه الشكلية، والموضوعية تقترب على نحو افضل من قصائد عز الدين اسماعيل القصيرة وما فيها من مفارقة.

وتتيح لنا مناهجنا الموضوعية الكشف عن المكونات التي تتصل بصميم القصيدة وتتيح لنا أيضاً الكشف عن المكونات التي تحيط بالقصيدة، أسمية كما يحيط السياج بالحديقة. وما امسيه المكونات الصميمية والمكونات السياجية، ومن المكونات السياجية ما يتصل بالتاريخ والسياسة والفكر والاجتماع والاساطير وغيرها ثم تتيح لنا مناهجنا المدرسية أو الأكاديمية أن نربط القصيدة بمبدعها، أو نفصلها عنه، وأن نقرنها بغيرها، وأن نلحقها بتيار في عصر أو مكان.

-كل هذا عمل محمود، ولكنه لاينبغي أن ينسينا أننا نتعامل مع قصيدة هي عالم جمالي متكامل، من حقه علينا أن نتأمله في اكتماله، وأن نحيط به بحكم فيه من الابداعية ما في القصيدة نفسها. ولهذا فنحن نحرص أشد الحرص على الأحكام الجامعة النادرة، ونهفو إليها، ومن هنا تقديرنا الفائق لأحكام يحيى حقي. قد تكون مناهج التشريح والتحليل ضرورية، ولكن هناك ضرورة أكثر الحاحاً، وهي الإحاطة بالأثر الفني في جماله وكماله، ومن هنا أيضاً تقديرنا الفائق لأحكام يحيى حقي.

هذه المقدمة لا امهد بها للكتاب، بقدر ما امهد لنفسي وكأني وأنا اقرأ الفصول التي كتبها يحيى حقي على فترات متباعدة، وفي موضوعات مختلفة اقرأ منظومة من الأفكار والأحكام والايضاحات والتوجيهات مرتبطة بعضها بالبعض، برباط بديهي، تبدأ بالمبادىء الأولى وتنتهي إلى الأحكام المعقدة. والبداية تحديد لصفة الفن.

يقول يحيى حقي:

«صفة الفن، سر خلقته وديمومته، شرفه وجذله، انه منبع استلهام لاينفد، من نوره نقتبس انواراً، متباينة الطاقات، لها ماشاءت من الألوان، ثم تعود تنعكس عليه فيتلألأ بأطيافها جميعاً، هو حياة وانبعاث، وفاء ووعد. تمام ونمو، إنه ثبات وتجدد، إبانة وتكشف، هو تفرد ومشاركة، نداء ومحاورة. وما أشبه الفنان بجمرة تئز بالحب والجمال، يتوهج فيها الحس والأداء، يتناثر منها شرر وثاب، يطوي الأرض والزمن، ويقع- لايهم متى وأين- على حطب يتلقفه، فإذا سنا ضوئه يخطف الأبصار، وإذا بالناس، جيلاً بعد جيل، تقع اعينهم منه على ضياء متجدد لاينقطع» (ص٥).

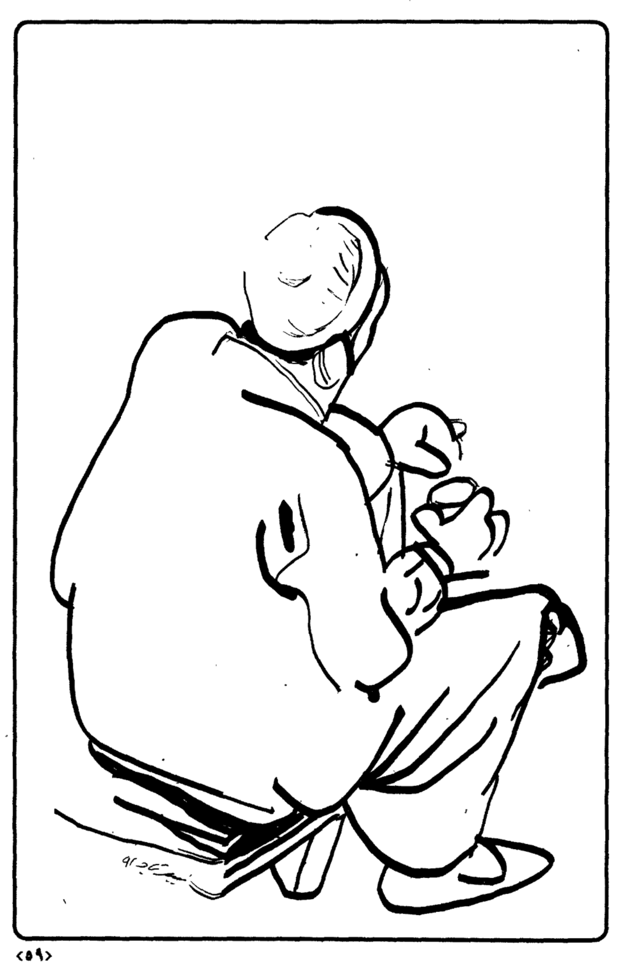
هذه الكلمة التي تخرج صاحبها في المدرسة القرآنية، وتعلم فيها اسرار النور، اشبه ما تكون بالقصيدة التي تتغنى بجوهر الفن، وتجعله اقرب شيء إلى النور والنار- قصيدة الفن الحقيقي المتجدد دائماً المثير دائماً، الذي يدور في الزمان والمكان فلا يموت. فهذا شعر تابط شرا قد بقي على مدى الدهر حتى قرأه جوته، فيما نقل يحيى حقي عن عبد الغفار مكاوي، وهو أيضاً علامة بارزة في عالم الفن

والفلسفة، فإذا جوته يحس على الرغم من رداءة الترجمة، بجوهر الشعر العربى القديم، ويكتب قصيدة تابط شعراً من جديد بالمانيته، ويدعونا نحن اصحابها القدامى إلى النظر فيها من جديد.

حلقنا مع يحيى حقى فى افاق الفن المجردة، ثم نزلنا معه فى «جولة» إلى أمور أقرب إلى حواسنا وإدراكنا، يحدثنا عن اللغة، لغة الأدب والشعر، فنفهم عنه أنها تختلف عن لغة الإيصال العادية. ويشرح الفرق بين اللغتين متمثلا بالنحو، فالنحو أساس لابد منه للغة الإيصالية لأنه يضبط الجملة، ويبين أركانها وفاعلها ومفعولها، أما الجملة الشعرية، فقد تنبو على النحو، وتتمرد عليه، لأنها ترمى إلى جماليات بعينها هى هدفها الأول. الجملة الشعرية تنضبط على «نغم موسيقى» يحسه الشاعر فى ذات نفسه. واليك العابرة: «من الكلام عن النغم إلى الكلام عن الشعر نقلة سهلة طبيعية.

وينتقل بك يحيى حقى إلى الشعر العربى فى مجموعه، الشعر العربى تراثاً، فهو تراث الماضى، ولكننا مطالبون باستيعابه، لانه قوام ثقافتنا، واستيعابه مشكلة كبيرة تحتاج منا إلى فهم وتقدير وعمل له مناهجه المحددة. أما أن الشعر العربى هو البناء الثقافى العربى الأول والأخير، فهو ما نفهمه عندما يحدثنا قائلاً عنه: «الفن الذى استنفد طاقة العرب على التعبير الجمالى» أو يقول إنه قد «جب وبلع فى بطنه الرسم والنقش والنحت والتمثيل». فلا تقل إن العرب لم تكن لهم إسهامات فى الفنون المختلفة، بل قل مع يحيى حقى إن العرب وضعت إسهاماتها فى الفنون كلها فى كنز واحد هو الشعر العربى.

من هذا الايضاح ننتقل إلى إيضاح آخر وهو أن التراث الشعرى العربى تفصلنا عنه حواجز: حاجز الزمن- وحاجز البيئات المتباينة- وحاجز اللغة المتطورة- وحاجز الذوق المتغير والمطالب المنوعة والأهداف التى كان الشعراء يرمون إليها. ويلقى يحيى حقى الضوء على هذه العقبات فيرتبها على قدر أهميتها، وينتقل من الأهم إلى المهم فالذى يليه- كما يقولون. فقارىء أيامنا هذه عندما يشد رحاله إلى الشعر العربى الذى تجمع على مدى القرون، عليه أن يقوم أولاً بعملية غربلة للتفرقة بين «الغث والسمين» ويكره يحيى حقى الشعر المفتعل المتكلف، وشعر الإخوانيات «الذى يصلح ان يرقص الحاوى بالطبلة على نغمته سرب قروده» ويكره يحيى حقى نوعاً بعينه من الافتعال وهو افتعال الحكمة فى كثير من الشعر، ومصيبتها انه تنصب على الانسان مفترضة فيه الجهل والضحالة، ومصيبتها الثانية أن هناك من يعجبون بها. والقارىء اذا دقق كشف الغطاء عن الحكمة التى تنساب رقيقة فى موضعها، والحكمة المدسوسة. كل هذه أمور تتصل بالذوق والمزاج، وإذا كان الوضوح شيئاً طيباً فى النصوص غير الشعرية فان النص الشعرى يفقد كثيراً من قيمته إذا اتسم بوضوح مبالغ فيه، ومن رأى يحيى حقى ان كثيراً من الشعر العربى يتسم بوضوح مبالغ فيه ويرى أن جوهر الشعر هو والتركيز يعنى القدرة على جمع عناصر متعددة وإيحاءات كثيرة فى كلمات قليلة يعرفها الشاعر، ونقول عنها إنها تعبر عن الروح الشعرية. ومن البديهى أن يضيف يحيى حقى إلى هذه الملحوظة ملحوظة أخرى، وهى أن التحذير من المبالغة فى الوضوح



يعنى أن يتعمد الشاعر التعقيد في اللفظ أو المعنى أو الإيماءات أو الارتباطات. الحديث يدور حول التركيز الجمالى، وحول التعقيد اللفظى أو المضمونى وربما كان الحاجز الأكبر بيننا وبين الشعر القديم هو ارتباطه بالحياة البدوية، وهى حياة أصبحت غريبة علينا، ولم يعد فى مقدورنا أن نفهمها وحدنا، إلا ان يعيننا على ذلك الشراح والنقاد. فالقارىء الذى يطالع قصيدة من الشعر العربى فى أزهى عصوره بحاجة إلى من يوضح له المعانى الثقافية والاجتماعية والجمالية والاخلاقية الكثيرة التى تقوم عليها الحياة البدوية حتم يسيغ التراث القديم ويقدره حق قدره. أما أن نطالع شعر الأمس بوجدان اليوم فهو ماقد يؤدى بنا إلى النفور أو الاستغراب.

وإذا كان يحيى حقى قد شرح مضمون الفن فى رأيه وشرح مفهوم اللغة الفنية، وتحدث عن الارتباطات فى داخل بناء القصيدة ومن حولها، فإنه يضع تحديداً أساسياً أيضاً ينصب على وحدة العمل الفنى. فالقصيدة من حيث هى عمل فنى، لايصح أن ننظر إلى مكوناتها منفردة، بل ينبغى أن نحرص على وحدتها حين ننشئها وحين نقرأها وحين ننقدها إنها بناء جديد من صنع الخيال. يصبح ألف القارىء به شيئاً لايفترق عن ألفه بالواقع المحسوس. وذلك بفضل منطق لاخلل فيه يربط اجزاء هذا البناء بعضها ببعض،!

أما الفصل الذى يحمل عنوان «حتى أنت ياسيف الدولة؟!» فهو بكل المقاييس درة من درر النقد الأدبى فالناقد هنا يستخدم وسائل أسلوبيه منوعة، من أسلوب التقرير إلى الحوار الذاتى إلى الحوار مع شخصيات المقال إلى الاسترسال مع تيار الوعى وما تحت الوعى وما وراء الوعى إلى الائتلاف مع القارىء حتى ان القارىء ليرى نفسه فى وسط الأحداث أو فى قلب مسرحية مأسوية مثيرة ويحيى حقى يريدها مسرحية على مايبدو من الاستشهاد بالنص الشيكسبيرى، ومحاكاته، والدخول فى مناقشة لعناصر المأساة فى «يوليوس قيصر». حتى اذا فرغ من جولته هذه، صارحك بأنه محدثك مأساة فى الأدب العربى، غدر فيها الصديق بصديقة أيضاً مع اختلاف فى الأداة، فقد كانت أداة الغدر فى حالة يوليوس قيصر وبروتوس هى الخنجر أما فى حالة أبى فراس والمتنبى وسيف الدولة فكانت المحبرة. وغدر الصديق بالصديق موضوع انسانى جدير بأن يشد القارىء اليه، فهو مدخل ذكى إلى عالم المتنبى وعالم أبى فراس الحمدانى القديمين، فإذا خاف القارىء أن يتورط فى أمور الشعر القديم عاجله الناقد بأن أبا فراس معروف للخاصة بل وللعامة، فقد غنى له الشيخ سلامه حجازى قصيدته المشهورة «أراك عصى الدمع»، ثم غنتها أم كلثوم، وأصبحت الجماهير العريضة تعرفها حق المعرفة وتحبها، ويذكره ببعض ابياتها، وحلاوة لقاء السين الرقيقة والطاء الغليظة، لقاء يوحى باجتماع الاستعطاف والكبرياء- والحروف لها فى لغاتها دلالاتها، ولكن يحى حقى متعصب لعربيته يرى أن الحرف الواحد فيها وحدها «دون سائر اللغات ،له دلالته وقيمته النغمية فى السلم الذى تتدرج عليه المعانى من الخفة الى الشدة.

ويغريك يحى حقى بالميل الى أبى فراس الحمدانى، فينقل اليك إحساسه بالاسم الجميل الذى يحدث جرسا خلابا ثم يرسم لك صورة كلها نعومة ورقة، لهذا الشاعر الذى باعد الزمن بيننا وبينه. إنه شاعر رقيق تكاد

لومسسته بمنديل من الحرير أن تجرحه- مستعيرا الصورة من العبارة المأثورة اللطيفة «نوم الحرير ياخديجة جرح الخدين- حتى اذا اوشكت على حبه، فاجأك بالنقيض ،فى عبارات تعبر عن خبرة شخصية فى ضمير المتكلم المفرد «أنا» يقول:«اصابتنى خيبة أمل كبيرة فظيعة لاشفاء منها تعكر الدم وتسمم» ويحكى القصة من رآها بعينينه ويدخل طرفا فيها تارة ليوفق بين الخصمين ، وتارة ليعاقب المخطئ السخيف، وهى على كل حال قصة كلها سخرية ودهشة وله فى هذا اللون من الكتابة منهاجه يشد انتباهك ويحرك فضولك فإذا وجدك قد تهيأت نقل اليك المعلومات والبيانات الشاعر ابو فراس حقد على المتنبى، فوشى به، وحط من شأنه عند سيف الدولة. كان سيف الدولة يحضر مجلسه الرفيع، ويستمع إلى المتنبى يلقى شعره، فعاب ابو فراس على المتنبى مالايعاب، وأهانة ورد المتنبى مدافعا عن نفسه، منتصرا لكرامته، وظل ابو فراس يلقى الكلام الجارح والمتنبى يفحمه، حتى فاض الكيل بسيف الدولة، وكره صلافة المتنبى فى الرد، وقذفة وهو الشاعر العظيم بالمحبرة فى وجهه. ويقرئك الناقد شعر المتنبى وشعر ابى فراس. ويدور بك بين احكام ولايخفى عليك ان المتنبى هو صاحب الشعر الرائع الذى صور به البطولة حتى وهو يلوح كأنه يلقى على مسامع الامير شعرا للمدح مدفوع الأجر. كان المتنبى وهو يمدح الملك يحمل بين جنبيه نفس ملك. والملوك تخطئ مثل العامة، فهو فى أول المطاف وآخره بشر. ولكننا ندهش على الرغم من ذلك عندما نرى الشاعر الرقيق والملك البطل يترديان الى هذا الخلق المشين.

طريقك إلى التراث الشعرى العربى العظيم هو التغلغل إلى قلوب الشعراء. وإلى قلوب الناس، هكذا تقترب منه ويقترب منك. يقوم الموتى من مراقدهم ويعيشون من جديد، يعيشون بالحب والصداقة واللوم والألفة. وكلمة الالفة كلمة كثيرة الورود فى كتاب يحى حقى، وهى ذات دلالة على منهجه، إنه منهاج الاقتراب الصوفى، الحدسى، يبدأ بين الناقد والشاعر وينتهى الى علاقة بين الناقد والقارئ ثم بين القارئ والشاعر وينتهى الى علاقة بين الناقد والقارئ ثم بين القارئ والشاعر فى النهاية. وهو يبرز دورا هاما ،للناقد ، هو دوره فى توجيه عملية الاستقبال . هذا الدور الإغرائى للناقد يختلف عن الدور الاكاديمى، ولكنه لايناقضة. فمن الخير أن يكون بينهما تكامل.

ويحدثنا يحى حقى فى «شوقى أمير الشعراء»، عن ناحية بعينها من حياة شوقى أو إذا شئنا من اعماق نفسه. ناحية بعينها من حياة شوقى او إذا شئنا من أعماق نفسه، ناحية الخوف من الموت، وهى ناحية يشاركه فيها طائفة من الشعراء والفنانين فى بلادنا وايامنا، وفى غير بلادنا وغير ايامنا. ومنهج يحيى حقى هنا منهج سيكولوجى واضح الخطى يقترب من شخصية شوقى، ويدور حولها من كل جانب، ويلقى عليها الضوء، وينظر إليها من خلال عدسة مقربة مكبرة، فيخرج بعنصر الحساسية المفرطة وهى حساسية تميز الفنانين ومن علامات هذة الحساسية الخوف من الموت. والخوف من الموت شئ طبيعى. كل الناس يخافون من الموت ، ولكنهم يتخذون من ايمانهم او تجاهلهم او حكمتهم الساذجة او المتفلسفة او من صمتهم درسا يواجهونه به. ولكن الفنان بحساسيته المرهفة الدائمة وفى تحليقه فى آفاق

الإبداع الفنى يبتعد يمينا أو يسارا عن الإنسان المتوسط. مما يجعل حساسيته وخوفه يظهران على نحو لافت للنظر.

ويحيى حقى لايقدم إليك تحليله السيكولوجى جافا خشنا بل يرسم صورة تنبض بالحياة . من جديد ينشئ الناقد الأديب عملا فنيا فوق العمل الفنى الذى يتناوله بالنقد. شعر على شعر، وأدب على أدب. وفن على فن، ذلك هو النقد الحى. يأخذك الى شوقى، إلى الباشا فى جلسته المستحبة فى ركن من أبعد اركان الترام الرخيص. فهو يريد أن يكون وسط الناس. ولايطيق أن يطبقوا عليه بطوفانهم، إنه طاقة تكاد تنفجر. شحنة من الكهرباء محبوسة فى لغم. كأن شوقى كان هاربا دائما ، أو كأنه كان كروانا مفلوت العيار تحت النجوم. شوقى كان خائفا من الوحدة، وكان يهرب منها بكل الوسائل. وشوقى كان يهرب من الوحدة الى الجمال، وكان يحب الجمال فى كل صوره. ما كان يرى شيئا جميلا جديدا حتى يفرح به «فرحة طفل بلعبة جديدة» وكان يهرب الى الطفولة، الى جمال الطفولة الساذج، ويحب الجمال فى صوت محمد عبد الوهاب.

لمسة وراء لمسة، خط وراء خط لون وراء لون، وتتكامل لوحة أحمد شوقى. من الحساسية إلى الخوف من الموت والمرض، والخوف مما يثير القرف، هل كان شوقى يخاف من الموت لأنه كان على وعى بأن جعبته ماتزال ممتلئة. وانه مايزال قادرا على ان يخرج على الناس بالكثير؟ هل هذه حالة خاصة؟ أم هل الفنان هكذا دائما؟- وشعر المراثى هو النوع الذى يرتبط بالموت أوثق الارتباط يلاحظ يحيى حقى ان شوقى كتب من المراثى الشئ الكثير، لأن الموت كان موضوعه الهام. ولكنه كان فى مراثية يصف جنبات الحياة وحناياها ووقائعها. انه يدخل الى الحياة من باب الخوف من الموت، ويقدم اليك يحى حقى قائمة مبوبة تشمل أنواع المراثى..«فلا نملك ونحن نستعرض باب الرثاء عند شوقى إلا ان نتخيله رجلا لايبلغه نبأ وفاة صديق له او لاسرته. أو نبأ وفاة علم من الأعلام. لافى مصر وحدها، بل فى العالم العربى، بل فى العالم الاسلامى، بل فى أوربا، إلا سارع وصاغ قصيدة فى رثائه، ويفسر لك هذه الظاهرة بتفسيراتها المختلفة المنصبة على ارتباطات العديد التى تحيط بها. اول تفسير يدخل فى دائرة فلسفة إحياء القديم. والعبارة المحكمة تقول: إن شوقى يكتب المراثئ اولا لانه امتداد عصرى لشاعر القبيلة فى عصرها الذهبى (ص٦٧). كان شوقى يفهم نفسه على اساس من الربط بين الماضى والحاضر، وكان هذا الربط علامة حاسمة فى الهوية المصرية آنذاك. والتنبيه الى عودة القبيلة بكل مايتصل بها من ارتباطات تنبيه هام. ومازلنا بحاجة إلى استثمار هذه الملحوظة لتفسير بعض الظواهر فى حياتنا الى يومنا هذا. ويبدو ان الإنسان المصرى مايزال يحمل حنينا الى النمط القبلى القديم.

والتفسير الثانى الذى يقدمه يحيى حقى للمراثى الشوقية يرفعها الى مصاف الوثائق التاريخية. فشوقى عندما يرثى إنسانا يصوره كشخصية تاريخية ويصور معه حقبة من الزمن، أو حادثة لها أهمية ثقافية أو حضارية. مثل انشاء كورنيش الاسكندرية . وقد يتلقف بعض الباحثين هذه الملحوظة فيقدم لنا دراسة تفصيلية عن شوقى مؤرخا فى مراثيه خاصة. وقد ادهشنى أن يحيى حقى لم يذكر أهمية الموت عند قدماء المصريين، وماتبقى من هذا

الاهتمام فى الشخصية المصرية المعاصرة، فما من شك فى أن الهوية المصرية فى حركتها الديناميكية على مر العصور حفظت كل الطبقات المتتالية من عصر الميثولوجيا البعيد إلى عصر التكنولوجيا الجديد، وما من شك فى أن هذه الطبقات التراكمية تنطلق من عقالها فى الفن، فتعبر عن نفسها واضحة جلية احيانا، أو متسترة متخفية احيانا أخرى.

والركيزة الأساسية لمنهج يحيى حقى النقدى ركيزة سيكولوجية. فهو يربط الشعر بالشاعر ،ثم يربطه بعد ذلك بأهله وتراثه. هكذا درس يحيى حقى أبا فراس الحمدانى وهكذا درس المتنبى وهكذا درس شوقى ثم صلاح جاهين.

ولا أظن اننا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الفصول التى تناول فيها يحيى حقى صلاح جاهين ورباعياته بالدرس والنقد، والتى تشمل نصف الكتاب تقريبا، هى اهم ماكتب عن شعر صلاح جاهين على الاطلاق. ولقد كان صلاح جاهين حاضرا فى ندوتى مع فريدريش دورينمات فى اواخر عام ١٩٨٥، قبيل وفاته، وحدثته باننى اعتبر شعره صورة متفردة لنفس حائرة ولشعب حائر. وانسانية حائرة، تضحك من حيرتها. وادهشنى أن يكون صلاح جاهين غارقا فى العامية وممسكا فى الوقت نفسه بزمام العالمية فهو يرسم صورة الانسان المعاصر الذى يحمل على كتفيه احمال الشك والغربة والخوف وهو يعرض هذه الموضوعات مصورة، منغمة، فى إطار كاريكاتورى احيانا وفى إطار الحزن الدفين احيانا أخرى. والاستسلام والاستنكار والمرارة بين هذا وذاك حرصه على ادراك التناقض والتعبير عنه رباطا يربطه بدورينمات ويجمع بينهما. كذلك يعجبنى فى فن صلاح جاهين اللغة الحية التى يستمدها من حيث يشاء، والخطوط التصويرية التى يجرى بها قلمه من حيث يشاء الى حيث يريد. ولك أن تقرأ شعره وتنظر إلى لوحاته لتدرك انه بلغ ارفع مايسعى اليه الفنان، وهو إبداع لغة تتسم بسماته وتنطبع بطابعه.

أغرتنى دراسة يحيى حقى بان استرسل فى تاملاتى النقدية . ودراسة يحيى حقى لرباعيات صلاح جاهين تبدأ بداية مختلفة عن دراسته لاحمد شوقى، ولو سلك السبيل نفسه، لوجد صلاح جاهين أيضا، مثل شوقى، فنانا مفرط الحساسية ولقرر ذلك فى بداية الدراسة. ولكنه يؤجل هذا الحديث عن الارتباطات السيكولوجية، ويبدأ بحديث عن الرباعية قائم على التقدير الخاص والتقدير العام، يقول: «الرباعية هى أحب قوالب الشعر عندى» ولعل سبب ذلك انه يحب المنمنمات، ويفضل العمل الفنى الصغير المركز على غيره، والرباعية فى تصوره من قبيل المنمنمات وهذا هو الانطباع الشخصى ولك أن تأخذ به أو لاتاخذ، فان أخذت به فأنت على وفاق مع الناقد، ويمكنك أن تسير على دربه خطوة خطوة حتى يكشف لك عن المزيد ، إنه يكتشف فى الرباعية حركة من نوع حركة السياق فى التراجيديا تتجه إلى عل، وتبلغ مداها فى البيت الرابع الختامى، حيث تدق كوقع المطرقة على السندان فإذا، التوت الحركة، ومالت الى أسفل، فشلت الرباعية ويوضح هذه الملحوظة التى تحتاج بطبيعة الحال الى قارئ خبير حساس، بأمثلة منها مثلا رباعية:

مع إن كل الخلق من أصل طين
وكلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنين
تلاقى ناس اشرار طيبين.



يرى أن البيت الثالث فيه مبالغة، فيه تعويق للحركة لانه استمرار للبيت السابق على نفس الوتيرة، ولهذا فهو يتنافى مع الحركة الصاعدة، ولهذا ايضا فهو لغو. بهذه البداية النقدية المقفقة فى العيوب، يعبر الناقد عن حرصه على الكمال، ويضع حكما متوازنا. فحبه لصلاح جاهين، وهو حب بلا حدود، يفرض عليه أن يريه المرآة بوجهيها. ويرى يحى حقى أن «الرباعيات» تتضمن فلسفة متكاملة ،يشد بعضها بعضا، فلسفة بالمعنى الواسع، لا بالمعنى الاكاديمى، فهى ليست بحثا فقهيا، ولكنها «ومضات متألقة» وتقييمها بأنها ومضات متألقة، يفرض على الناقد أن يستخرج المضامين الفلسفية لكل رباعية ويرتبها فى نسق له أوله له آخره، وله حدوده الواضحة. وهذه مسألة تحتاج إلى باحث أكاديمى لينجزها وليردها الى أصولها من قراءات صلاح جاهين وتأملاته. وينبه يحى حقى بعد ذلك الى أن هذه الومضات المتألقة انعكاس الحياة الشاعر. الرباعيات ومضات متألقة من فكر المفكر، ولحظات فريدة من حياة الانسان، ويُشرك الناقد القارئ معه فى استجلاء غوامض هذه الومضات وهذه اللحظات فيلقى عليه السؤال، مما يوحى بأنه حائر فى أمر هذا الشعر وصاحبه ، وانه يمنع نفسه عن الإفصاح المباشر عما يجول بخاطره تجاهه واظن ان أكثر الاسئلة التى تركها يحيى حقى بلاجواب، اسئلة الإجابة عليها بالنفى.فصلاح جاهين خائف ، حائر رافض، أكثر منه مطمئن، مستقر مقبل على الحياة وحيرته على الأرجح حيرة مطبقة مطلقة وانها كانت تسعى إلى التغلب على نفسها دون جدوى، وقد أدرك يحيى حقى هذا واحس بأن صلاح جاهين يتهيأ ليحطم نفسه!!!

ويبين لك يحيى حقى أن الرباعيات وحدة واحدة، وإن بدت متفرقة، وهى تختلف فى نوعيتها عن رباعيات المبدع الأول عمر الخيام، لأنها تجمع الفكر والحياة معا، وكان عمر الخيام مكتفيا بالفكر وحده. ومادامت حياة الشاعر مؤثرة إلى هذه الدرجة فالمنهج السيكولوجى، التحليلى- على طريقة التحليل النفسى فى كثير من الأحيان- هو المنهج المناسب، وهو منهج طبقه ببراعة من قبل على أحمد شوقى.

هل تمثل الرباعية التالية نقطة البداية فى فلسفة صلاح جاهين؟

«إنسان... أيا إنسان ما اجهلك
ما أتفهك فى الكون وما أضالك
شمس وقمر وسدوم وملايين نجوم
وفاكرها ياموهوم مخلوقة لك؟
عجبى»

هل يقرر صلاح جاهين هنا، ما احس به كافكا من قبل، من أن العقل العاجز غير قادر على فهم الكون، وانه امام اسرار غامضة لاسبيل الى فهمها، وأن مجرد تصور الانسان لها يجعلها تبدو فى صورة تناقضية كاريكاتورية؟ اكاد اجيب على سؤالى مؤكدا.

• اما يحيى حقى فلا يخفى علينا ان حبه لصلاح جاهين الى درجة التوحد والاندماج يجعله فى موقع يمكنه من الحكم الملائم على شعره، «لأننى احببت صلاح وخالطت شعوره وشعورى إلى درجة التوحد والاندماج».

منطلق يحيى حقى إلى صلاح جاهين ورباعياته هو الخوف، مفتاح الرباعيات هو الخوف بكل انواعه واشكاله ودرجاته. من خوف الطفل، إلى خوف الفيلسوف إلى الخوف من الخوف، والخوف لدى صلاح جاهين سبب يفسر

به الكون كله فى رباعية يعتبرها يحيى حقى «فريدة فى الشعر العربى كله».

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين
كهفين عيونها وخشمها بربخين
ماتت، لكن الرعب لم عمره مات
مع انه فات بدل التاريخ تاريخين
عجبى.

ويقدم يحيى حقى تفسيره للسحلية وكيف تكون رمزا للخوف والعجز الانسانى وانعدام الارادة. واعجبنى فى تحليل يحيى حقى لهذه الرباعية اختراقه طبقات شخصية الفنان والنزول إلى اعمق أعماقها، إلى الطبقة الميثولوجية التى تاتلف من رواسب ماض سحيق من عصر البدائية الاولى التى تشترك فيها البشرية جمعاء، لافرق بين صغير وكبير، شرقى او غربى، غارق فى التخلف او بارع فى التطور. هذه الطبقة الميثولوجية العميقة الأولى كامنة فى البشر جميعا ومن ايجابيات مدرسة التحليل النفسى انها حققتها، ودلتنا على ان الانسان عندما يصدمه الواقع يرتد الى طبقات فى شخصيته دون طبقة الوعى، مبتعدا عن الواقع الراهن. وهذه العملية النفسية المعقدة لها معنى خاص فى حالة الفنان، لأنها تتمثل فى التمكن من رموز الميثولوجية وهى رموز تمتاز بانها إنسانية عامة تضفى على العمل الفنى فى هذه الحالة من ناحية المضمون والرمز سمة العمومية.

ويحيى حقى يكتشف فى شعر صلاح جاهين خوفا من القدر ومن الوحدة ومن العدم ومن تبدد الحياة بمعناها الفطرى والغريزى، وخوفا من مصائب الحياة الحديثة (ص١٠٥) وهو خوف وصل فى زماننا الحاضر الى حد الاسطورة الحديثة، بعد ان ايقن الانسان أن حضارته توشك ان تفتك به بدلا من ان تحقق له السعادة، ولك ان تنظر فى شعر العالم شرقا وغربا. وشعر اوروبا وامريكا خاصة، حتى تطمئن الى ان هذا الموضوع اصبح موضوعا محوريا فى الشعر الحديث.

ويتفرع عن عنصر الخوف عنصر فتاك آخر هو «الملل».وقد عبر صلاح جاهين عنه مرتبطا بالموت (ص١٠٦و١٠٧و١٠٨). ولصلاح جاهين معالجة لموضوع النبى ايوب ممثلا فيها ايوب مللا، وهكذا نجد تاويلا جديدا لقصة ايوب الذى ظل فى ضمائر الناس ممثلا للصبر على البلاء. والنتيجة التى يصل إليها صلاح جاهين تقترب من تشاؤمية «شوبنهور»، ومادام الوجود مستغلقا على الفهم، ومادام الإنسان عاجزا عن تصوره فى صورته الحقيقة، ومادام الإنسان عاجزا عن ان يفعل شيئا، وقد اصبح فريسة الخوف والملل، فما باله لايتخذ قرارا حاسما يضع به حدا لمعاناته؟ هنا نصل الى رباعية الانتحار التى يقول يحيى حقى عنها إنه لايحب أن يتناولها إلا بإيجاز شديد لما فيها من «سم». ويحى حقى يقدر خطورتها كل التقدير، ويعى ابعادها ومداها اوضح الوعى، فيقول مواسيا نفسه:«لأننى افضل الا أرى فيها إلا دعابة خالصة- ولك ان تحكم على تلك البصيرة النافذة التى ادركت فى عام ١٩٦٣ شيئا فتح ملفه مرة أخرى فى عام ١٩٨٥ للمرة الأخيرة.

واذا كان الخوف ومايدور حوله من مشاعر من شأنه التحليل النفسى فان الحزن له موضعه فى التراث الجمعى المترسب فى الشخصية العربية والمصرية على وجه التحديد، ويمكننا ان نعتبر هذه الملحوظة استكمالا ايضا لتشخيص شخصية أحمد شوقى. وللبعد الفلسفى او



الميتافيزيقى اهميته فى هذه الدراسة الشاملة ،لأن حزن صلاح جاهين لم يكن نفسيا واجتماعيا بالدرجة الأولى، بل كان- على الأقل فى صورته الفنية- «وليد التأمل فى هذا الكون المجهول وفى اسراره الغامضة، وليد الحيرة فى فهم وضع الانسان فيه، وهل هو مجبول على الشر، لاحيلة له فى جبلته»(ص١١٢).

ويحدد يحيى حقى اثر هذه التركيبة النفسية على التعبير الفنى، فيرى أنها السخرية (ص١١٣) وقد أشرنا الى نقطة الالتقاء بين صلاح جاهين ودورينمات من قبل ويضيف يحيى حقى ان التركيبة النفسية المكونة من الخوف والحيرة والحزن واليأس دفعت صلاح جاهين الى التماس النجاة او التحرر بالفن. فحاول الصعود الى الآفاق الروحية ولكنها كانت دائما تعثر فى الطريق بحجرة السخرية . وكان صلاح جاهين وقد تملكته النزعة التشاؤمية يجد اسبابا متجددة تزيد من ياسه، ومنها الواقع السياسى، والواقع الاجتماعى، الشقيق يمص دم الشقيق (ص١١٧):

قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق
والناس ماهياش ناس بحق وحقيق
قلبى رميته وجبت غيره حجر
داب الحجر.. ورجعت قلب رقيق
عجبى..»



ولقد حاول صلاح جاهين أن يتغلب على محنته النفسية الفلسفية، ولكنه- وان لم ينف وجود عالم المثل الذى قال به افلاطون، كان يرى «أن هناك فصاما تاما واستحالة اتصال بين عالم المثل والوجود الحسى» (ص١٢٠) وربما حاول صلاح جاهين أن يتغلب على المحنة بمنطق الاطمئنان الشرقى (ص١٢٩) الذى يهون كل صعب، بسبب وبغير سبب ،وربما حاول أن يسلك سبل الصوفية ليجد الفرج.

اما القيم الجمالية التى تطالعنا فى شعر صلاح جاهين فمفتاحها «ابن البلد» ومزاج ابن البلدولغة ابن البلد» صلاح جاهين له قدرة خارقة على طبع لغته بطابعه الخاص، وإنه يستمد سجله اللغوى من مصادر عديدة يضيفها الى لغة ابن البلد ولكنها تنصهر فى بوتقة واحدة. وليس مهما أن تكون هذه اللغة فصحى أو ميسرة أو دارجة، ولكن المهم ان تكون لغة شعرية متفردة.

يحيى حقى ناقدا صاحب مدرسة تكاملية تفيد من ايجابيات المناهج المختلفة. حقيقة أنه يفضل الدخول الى الشاعر وشعره من باب الصوفية والصداقة الحميمة، ويحب أن ينتفع من مناهج النقد السيكولوجى ليقترب من نفسية الفنان وفنه. ولكنه يهتم بالمنهج الفكرى والتاريخى والانطباعى والاستقبالى والجمالى كلها طيعه فى يديه يستخدمها كالادوات، اداة لكل مشكلة، حتى إذا سبر اغوار الشاعر وشعره هاج وجدانه بالشعر فرسم بالصورة للنغمة صورة ابداعية جديدة.

إن كتاب يحيى حقى، «هذا الشعر»، جدير بأن تفرغ له من حين لحين ونتعلم منه ونكتب عنه ونتلقف تلميحاته واشاراته، وماتزال بالكتاب فصول عن محمد اقبال فيه خواطر مترجمة، و«همس الملاك» قصائد لميزرا اسد الله غالب (١٧٩٧-١٨٦٩) ترجمها يحيى حقى الى العربية...ديوان من الشعر ودراسة متعمقة متأنية ، وذكرياته وصوره، ولعلى أجد من الوقت مايتيح لى ان انقل الى القارئ طائفة اخرى من ملاحظاتى الهامشية التى وقفت فيها عند فكر يحيى حقى احيانا وخطوت بها خطوات من عندى احيانا أخرى.

فاروق عبد القادر

يحيى حقى:
أخدم بلدى والفصحى

ان اصدار الأعمال الكاملة ليحيى حقى (وهو مشروع بدأه المسؤول عن هيئة النشر أول السبعينيات الدكتور السيد الشنيطى، ثم تابعه باهتمام خلفه صلاح عبد الصبور) يقف وراءه جندى كان مجهولاً لكنه لم يعد كذلك منذ بدأ يضع اسمه على المجلدات الاخيرة هو فؤاد دوارة. ولعله لولا دأب دوارة ومثابرته وجهده الذى ينتهى إلى متابعة الطباعة ومراجعة البروفات، لما قدر لهذه الأعمال ان تتاح على هذا النحو الميسور، ولبقيت أعمال هذا الرائد الكبير- كما كانت- ضائعة مثل حبات الجوهر وسط كثير زائف!

وأعمال يحيى حقى يمكن ان تنقسم- موضوعيا- لاقسام ثلاثة. ابداعه الخالص فى القصة والرواية وهنا تقدم هذه الأعمال فرصة ثمينة لم تكن متاحة من قبل لمتابعة تطور فن القصة القصيرة التى لم ينقطع حقى من كتابتها منذ نشر أولى قصصه فى ١٩٢٥ (هو من مواليد ١٩٠٥) حتى توقف عن الكتابة حول منتصف السبعينيات ثم كتاباته النقدية- ومن بينها هذا المجلد الذى نعرض له- وينصرف معظمها إلى نقد الأدب تنظيراً وتطبيقا بالاضافة لمجموعات تتناول موضوعات محددة: المسرح أو السينما أو الموسيقى أو الفن الشعبى وأخيراً تلك الكتابات التى ينطلق فيها الكاتب حراً يحدثنا عما رأى وقرأ وعرف وشهد من ناس وأحداث وأفكار.

ولست اعرف بين كتاب العربية مثل هذا الرجل الحى خفيض الصوت لامع الفكر، يقظ العينين رائق الفكاهة، يرقب الناس فى سعيهم اليومى للقمة والكلمة. فيحيطهم حبه، ويغرقهم فيض انسانيته، ويدهشه- فما يزال الطفل كامناً فى الشيخ الاشيب- مايقوم بينهم من حواجز وحوائل.

قاهرى خرج إلى العالم الواسع فشرق وغرب. عدته عقل متطلع وعين لماحة وايمان راسخ ببلده وتراثه ودينه. وحس مرهف وقلب يهيم بالجمال وان وجده وسط مظاهر القبح والدمامة. طوف كثيراً (أتاح له عمله

الدبلوماسى ان يقيم ويعمل فى جدة واستانبول وروما وباريس وطرابلس وسواها) ورأى كثيراً وقرأ كثيراً، ما امتع ان يحدثك عن هذا كله حين يدهمه- بغتة- السؤال عن العمر أقصير هو أم طويل؟

ثم ان حقى يحدثك فى اسلوب من أرشق أساليب العربية المعاصرة واعذبها لا اعرف كاتبا يكتب مثله عربية صحيحة رصينة، لا متبالغة ولا متقعرة لا ساعية الى الادهاش ولا منجذبة نحو الغريب المهجور، دقيقة مقتصدة. اكثر مايضيق به الوشى الفارغ والزخرف السمج. كقطع الصدف ملطوعة على كرسى من الطراز العربى. انتظر حتى يتقادم الخشب فتتساقط عنه. كاشفة عرى الخشب وقبحه. اكثر مايعنيه ويحرص عليه صدق التعبير وتجنب الترهل فى الفكرة والثرثرة فى التعبير عنها، ولعل مطلب الصدق هذا هو ما قاد خطاه الى نبع العامية «وقد صفيت باربعين غربال وغربال.... » ينتقى منها الفاظاً وتعابير، تتألق فى نسيج كتابته فلا تضيق بها او تبدو نابية عنها، تطلع عليك اللفظة او التعبير وسط نسيج عربى فصيح فتعطى الاثر الذى يريده الكاتب تماماً، لا اقل ولاأكثر، وفى مكانه تماماً، لاقبله ولابعده. العامية جانب اصيل فى تكوين هذا الكاتب القاهرى، وربما كان سبب عشقه لها ماقاله هو عن آخرين: أن العرق الحديث اشد اهتزازاً بحب الوطن الجديد وانتباها لفضله وجماله، يصدق هذا على عدد من كتابنا وشعرائنا الذين تسرى فى عروقهم دماء تركية توفيق الحكيم ويحيى حقى والاخوين تيمور، ومن قبلهم البارودى واحمد شوقى وقاسم أمين وسواهم.

صح هذا التفسير أو لم يصح فانك لن تجد عند غيره مثل هذه اللغة الرائقة المصفاة: اللفظة رشيقة مرتاحة فى مكانها، لانابية ولا مقلقلة، والجملة تؤدى للاخرى دون قسر او افتعال، والاستطراد بوعى لتقليب الفكرة كمن ينظر للبلورة من كل وجوهها، والخطاب موجه دائما للقارىء- الرفيق، كمن وضع ذراعه فى ذراعه وبروح يتحدث اليه بما عنده واعذب ما فى هذا كله حس بالفكاهة لايفتقده ابداً فكاهة حلوة صادرة عن فيض قلب محب، لاتعرى لتزرى، لكنها شفوق عطوف ذات ادب، لاترفع الستر عن الخبىء قبل ان تبسمل وتقول ياساترا.

وهذا المجلد من أعمال يحيى حقى عن هموم الكلمة المكتوبة ومشاكلها: عن العامية والفصحى، عن الترجمة والقواميس والمعاجم، عن الخط العربى وحروف الطباعة وعلامات التوقيف، عن موسيقى الالفاظ فى الشعر والنثر، عن المجلات الادبية والابحاث الاكاديمية فى قضايا الأدب واللغة، عن معنى الوضوح فى التعبير الأدبى وشروطه، عن فن كتابة السيرة الذاتية وأدب الرحلات، عن الاسماء المستعارة التى يتخذها بعض الكتاب، عن العلاقة التى يجب ات تقوم بينهم وبين ناشريهم، بالاضافة لعدد من الكتاب الذين تناول الكاتب اعمالهم بتقديم أو تعريف.

ستون مقالة نشرها الاستاذ الكبير فى الستينيات وأول السبعينيات حملتها صحف متوارية لايكاد ماينشر فيها يحظى باهتمام (ما اشبه صاحبها بهؤلاء الذين احبهم واقترب منهم، ثم قدمهم الينا فى صور قلمية اخاذة، يجمع بينهم انهم ناس فى الظل!). حين اجتمعت معا كشفت ملامح من وجه هذا

الكاتب المولع بالعربية، العارف لها الناقد لاسرارها، لا القاموسية أو المعجمية وحدها، بل الالتفات لظلال المعانى ويسر الاستخدام ودقة اصابة الهدف وسهولة النطق وجمال الايقاع.

ومن البديهى ان يتطرق حقى لقضية الفصحى والعامية فى التعبير الأدبى، وهى مثارة دائما يختلف حولها اصحاب وجهات النظر المتعارضة، لكن الملاحظ فى اثارتها انها غالباً ما تتخطى حدود الاختلاف حول قضايا الأدب واللغة لتصب مباشرة فى قلب قضايا السياسة والدين ويعمد كل فريق الى ارهاب الاخر. «فانصار الفصحى يرهبون خصومهم بانذارهم انهم باستخدامهم للعامية سيقضون على القومية، ويفكون رباط الأمم العربية، ويحققون اغراض الأعداء ومؤامراتهم، فهم خصوم للوطن خصوم للقومية، بل لعلهم لا يستنكفون من اتهامهم بانهم خصوم للدين ايضاً..(..) وكما يرهب انصار الفصحى انصار العامية يرهب انصار العامية انصار الفصحى بان تشدد هؤلاء الاخيرين فيه قضاء تام على فن القصة وتعجيز لنا بالتالى عن اللحاق بركب الأمم المتحضرة، ثم ينقلون من بعض كتب النقد الجامدة الفاظا جديدة كل منها يكشر عن أنيابه مثل «ابعاد الشخصية- الجو- الايحاء...الخ» من أجل الدفاع عن ضرورة كتابة الحوار بالعامية، وهذا موقف فيه شىء كثير من الوهم، ومن الزيف ايضا..

حدد حقى ارض المعركة، فوجدها رقعة صغيرة لاتستدعى مثل تلك القنابل المتساقطة، هى حول كتابة الحوار فى القصة ايكون بالعربية أم بالعامية. ويقدم القاص المتمرس رأيه الواضح: «ليست المشكلة فى القصة هى هل تكتب الحوار بالعامية أو الفصحى، بل هى الاجابة على سؤال بسيط عويص معاً ماذا تريد ان تقول فيحس القارىء بالعمق والجمال والجديد؟...».

ذات الموقف يعبر عنه حقى فيمايتعلق باللغة التى يجب ان تستخدمها اجهزة الاعلام: إريد من التلفزيون والراديو قبل ان يسال: بأى مستوى لغوى أتحدث إلى الجمهور؟: ان يسأل: ما هى هموم الجمهور التى يجب ان التحم بها واتحدث لهم عنها بلا افتعال؟...». ويسوق فى التدليل على رايه تجربته الشخصية لاهميتها فى ضوء مايتهم، به احياناً من، «ميل» إلى العامية واستحسان لاستخدامها، يكتب: كل الذين يستخدمون كلمات عامية احياناً فى كتاباتهم بالفصحى- وأنا من بينهم- يجمعون أنهم لايحسون وقت الكتابة انهم ينقلون من الفصحى إلى العامية، انهم يفعلون ذلك بلا عمد، بل انبعاثا من احساس داخلى لاينتبهون له بان السياق يقتضى هذا التحول..»..

نعم انه مطلب صدق التعبير وتحرى دقته هو ما يقتضى هذا التحول ويبقى يحيى حقى كاتباً بالعربية، مجدداً لشبابها معيداً لفن المقالة الأدبية بعض مكانتها التى كانت لها فى شبابه، حريصاً على احكام بنائها قدر حرصه على حسن صياغتها، فلا تكاد تخلو مقالة واحدة من صياغة تلفت النظر بجدتها او حدتها أو التفاتها للمفارقة. حس الفكاهة عنده حافز اخر للالتفات نحو العامية وتراثها الغنى بالنكتة والقفشة واستخدام افانين الصياغة فى الجناس والتورية واصابة المعنى البعيد بلفظ قريب، وهم يقولون فى بلادنا تفسيراً او اعتذاراً او التماسا للرضى ان «النكتة تحكم!»

وحقى مترجم قدير، له اسهامات غير مذكورة فى ترجمة الرواية والمسرح (من

ترجماته المعروفة: «الأب الضليل» لالكسندر دوماس. وهو يحدثنا عنها في هذا المجلد، و«دكتور كتوك» و«البلطة» وسواها). وهو يتحدث عنها في بعض مقالات هذا المجلد حديث الذي عرف الشوق وكابده واحترقت به اصابعه. الترجمة خيانة؟ نعم في افضل حالاتها تقريب لاتقرير؟ نعم. لكنها عمل نبيل قدر ما تنطوي عليه من جهد وتحر للدقة، لا دقة اللفظة الميتة في المعاجم، بل اللفظة الحية التي تشغل مكانها المحدد في السياق اللغوي الجديد الذي انتقلت اليه، عن خبرته بالترجمة يقول حقي: «احب الترجمة وأخوض بحارها العاصفة، بل اتمنى ان افرغ لها أشعر بلذة حين اوفق- و لو بعد جهد مرهق يتركني كالخرقة المبللة- في ان انقل فكراً رفيعا معبراً عنه في لغة اجنبية حضارية الى لغتنا الفصحى نقلا امينا، بحيث ياتي النص العربي مطابقا تمام المطابقة للنص الاصلي، بلا تهرب مؤد الى الاختصار او التشويه او التعميم بدلا من التخصيص باستخدام اللون في التعبير في طيف من اطيافه- مادة او معنى- بلا فضفضة تجعل النص العربي شرحا لاترجمة، اشعر براحة لانني لست عاطلاً، بل اساهم بقدر جهدي في خدمة بلدي وثقافته وخدمة الفصحى التي اتعشقها..».

وقد التفت الى هموم الترجمة ومشاكلها حين سال فيض من الترجمات المسرحية طوال الستينات نتيجة سوء فهم تمثل في ان ترجمة المسرحية اسهل من ترجمة سواها. لأن جملها قصيرة. ولغتها غير متصلة بمصطلحات الفلسفة أو العلوم الحديثة. لكنها في الحقيقة من اشق الترجمات. لأنها تعتمد على مصطلحات الحديث التي نادرا ماتحتويها القواميس ونادرا ما يفهمها على وجهها الدقيق الا من خالط الشعب الذي تنقل عنه حديثه اليومي، ويسوق حقي مثالا صغيرا: «بور أولد مان poor olde man الانجليزية تترجم هكذا: «ياله من رجل فقير عجوز». والرجل المقصود ليس بفقير او عجوز، العبارة الانجليزية لاتعني الا الاعراب عن العطف عليه والرثاء له، لأنه اما سئ الحظ او قليل الحيلة، او واقع في أزمة لا علاقة لها بالعمر او المال. هو قولك بالعامية:« ياعيني عليه ياقلبي عليه...» أو «راجل غلبان مسكين» واترك لي وقتا لابحث عن ترجمتها الفصحى، فقد أجد او لاأجد..»

ولأن حقي ابن نكته لاتفوته «الواحدة» لم تفته «حسن..حسن» هذه التي يوسعنا بها مترجمو المسرحية المنشورة والمذاعة والمعروضة جميعاً هي كلمة «الاستعانة» التي تتردد عند بدء مقاطع الحوار على السنة الممثلين في المسرحيات المترجمة بالفصحى:

- حسن .. ماذا تريد؟
- حسن..سانصرف..
- حسن ..اذا كان الامر كذلك .. وهكذا..

وهكذا

ويغضب حقي: «اتململ لها كلما سمعتها تقلقني قلقلة المطب للسيارة احس ان الحوار- وهو بالفصحى- حوار اعاجم «وحسن» ترجمة أمينة، ولكنها في لغتها الاصلية فقدت معناها اللغوي لتصبح كلمة استعانة مصطلح عليها. ولكل لغة سليقتها في طرق اختيار كلمات الاستعانة واستخدامها، اذا اختلفت السليقة والطرائق فلا مناص من الاحجام عن ترجمة المعنى اللغوي لهذه المصطلحات ولامفر للمترجم من أن يجد لها مصطلحاً من سليقة

لغته فيؤدى المعنى المقصود تمام الاداء..»

ولكن.. من أين للمترجم الشاب أن يقترب من سليقة اللغة. وهو لم يجد من يعينه على أن يتذوق بأذنه وطرف لسانه اسرار اللغة والجمال الخبئ في بلاغتها؟ ان النصوص التى يدرسونها فى المدارس لاتعين على شئ من هذا بل لعلها تعين على نقيضه :النفور من اللغة وكراهتها. ويتقدم حقى باقتراح: «لماذا لاتتضمن كتب المطالعة مقتبسات مستفيضة من كلام الغزالى وابن سينا وابن رشد والفارابى ليرى تلميذنا كيف كان اجداده يفكرون ويكتبون..». وفى النهاية- راجع ما سبق من فضلك- تحكم النكتة: «اذا لم يعجبك هذا الرأى فساقول لك حسن. ولا مؤاخذة!..»

ومن عشق الكلمة الى عشق الحرف: يتمثل هذا العشق الأخير فى اثارة حقى لقضيتين مرتبطتين: انهيار فن الخط العربى. ثم حروف الطباعة المستخدمة اليوم فى الصحف والمجلات.

والخط- بداهة- هو وسيلة كتابة اللغة. واللغة المكتوبة هى اهم وسيلة لاكتساب المعرفة ومن ثم فان الثقافة تعتمد-بمعنى من المعانى- على الخط. من هنا تأتى صرخة يحيى حقى:« آن الأوان لأن يقف جميع المثقفين وقفة رجل واحد لوضع حد للانهيار الذى أصاب اخيرا الخط العربى عندنا سواء خط اليد فى المدارس، او خط الطباعة وبالاخص فى الصحف والمجلات..» لهذا الانهيار اسباب ثلاثة: تراجع الاهتمام بتدريس الخط العربى فى المدارس ثم وسائل الاعلام الحديثة كشاشة السينما والتلفزيون ومانشتات الصحف وملصقات الجدران ويفط النيون وبطاقات زجاجات العطور والأدوية.. الخ وكلها مجالات طارئة على الخط العربى، دفعت بعض الفنانين الى العبث بالخط العربى عبثا شديدا! الافة الثالثة هى ان الطباعة الحديثة دلقت على رؤوسنا هذا البنط الذى تطبع به معظم الصحف.. وقراءته عسيرة كل العسر. صغر الحروف ودمامتها وتنكرها/ لجمال التنسيق بين الحروف فى الكلمة العربية هو سبب عسرها!

هذه هى الأفات الثلاث التى يعانى منها الخط العربى... وأولى وسائل الاصلاح فى نظرى هى أن نفصل تمام الفصل بين الجانب الجمالى والجانب النفعى فى الخط العربى الجانب الجمالى على العين والرأس هو كنز ثمين نعتز به ونطالب له بالاذهار والنمو بل نطالب بان يصبح عماد مدارسنا الجديدة فى التصوير التجريدى (ملاحظة من عندى ان ما يطالب به الاستاذ يحى هنا هو ماقد تحقق الى حد كبير كتزايد عدد التشكيليين العرب عراقيين ومصريين وشواما ومغاربة الذين يستخدمون الخط العربى، بل واقيمت عدة معارض خاصة بهذا الاستخدام التشكيلى للحروف العربية).. اما الجانب النفعى، أى وظيفة الخط باعتباره وسيلة للكتابة لا للزخرفة، فلا بد ان نشرع فورا فى تبسيط الخط العربى، أى التقليل الى الأقل الالزم من الصور العديدة التى يختلف فيها الحرف بحسب موقعه من الكلمة...»

ويتقدم حقى هنا باقتراح محدد يقول انه دعا اليه حتى بح صوته- وهو خفيض بطبيعته- حول حروف الطباعة ولكن من الذى ينظر فيه او يأخذ به؟ هذا اقتراحه و«التوفيق فى اعتقادى لايتم الا بطباعة اللغة العربية باحرف منفصله ليكون لكل حرف قالب واحد لايتغير. المهم ان نعد الشق الجميل لهذا الحرف، وان نجعل بنطه مقاسا على النظر



الوسط فى بلادنا، ليس فى الاقتـراح مسـاس باللغة وقواعدها، ولا يبت بين الحاضر وتراثنا، ففى الغرب كتابة اليد باحرف متشابكة وفى الطبـاعـة باحـرف منفـصلة، وهذا مـاسنفـعله ايضا..»

لماذا الاهتـمـام بالخط هذا الاهتيـمـام كله؟ يسوق حقى اسبابا كثيرة ويضرب الامثلة من لغات الغرب والشرق، اهمها هذا المنظر الشائع الذى يصف لنا: «واحـد افندى طويل عـريض، فى يده ليـــــانس ويتكلم فى بيكبت ويونيسكو، وفى اليـوت وفـروست. وربما فى عـزرا باوند ايضـا، ثم اذا طلبت منه ان يملأ استمارة طلب الاستخدام لشغل الوظيفة التى ينشدها فى وزارة الثقافة لم يتلكأ فى اجابة ولكنك حين ترى خطه تحار: هل هو خط صبى ببنطلون قصير، ام خط بنت نهد ثديها وهى فى سن التاسعة فحجزها ابوها فى البيت، ام خط رجل مصاب بفصام رده الى الطفولة، اقول لك الحق أننى بعـد ان أرى ان خطة لايزال فى اللفة او القمـاط أعود فأسحب على عجل كل اعجاب سبق ان ابديته وانا استمع لأرائه فى بيكيت ويونيسكو، هكذا نشأت، وهكذا هى تربيتى وامرى لله..»

هل استطعت ان انقل اليك بعض اهتمامات يحيى حقى.. عاشق الكلمة والحرف.. وبعض طريقته فى صياغة تلك الاهتمامات.. ام اننى فعلت مافعله الهدهد حين القى بصيده الصغير فى البحر امام سليمان وجنوده. ثم يانبى الله.. من فاته اللحم فعليه بالمرق؟

عبد الرحمن أبو عوف

يحيى حقى يكنس دكانه

صدر المجلد الثامن والعشرون والأخير من الأعمال الكاملة لفنان القصة القصيرة المصرية يحيى حقى- بعنوان موح بالدلالة- (كناسة الدكان)

وقبل أن نتأمل وندرس ونحلل ما احتواه من خواطر وتأملات وذكريات وانطباعات غاية فى السمو والرقى الفكرى والجمالى.. يجب أن نذكر بالتقدير والاحترام الجهد الأصيل الذى قام به الناقد (فؤاد دواره) فى جمع وترتيب مقالات «يحى حقى التى نشرها فى عديد من المجلات والجرائد ابرزها جريدتى التعاون، والمساء، فأنقد بذلك من الضياع جهدا خلاقا ورؤى غنية شاملة وموسوعية لكاتب كبير متواضع آثر ان ينشر فى جرائد متواضعة، وأثبت خصوبة إبداع والجاز (يحيى حقى) الذى طالما اتهم بأنه كاتب مقل،

ولقد اجمع النقاد بكل إتجاهاتهم ومدارسهم على أن المرحلة القصصية الباهره التى احدثها وقدمها (يحيى حقى) فى عمر قصتنا القصيرة هى مرحلة الريادة والتأصيل، فهو واحد من أبناء المدرسة الحديثة ومجلة الفجر لناظرها (احمد خيرى سعيد) وكان مع محمد تيمور وطاهر لاشين، وعيسى عبيد، وحسين فوزى وحسن محمود البداية والأصل لخلق وإبداع قصة قصيرة مصرية موضوعا واسلوبا تحقق شروط فنية شكل القصة القصيرة، فن تصوير اللحظة العابرة والنقطة على منحنى الطريق وبأسلوب مركز مكثف قريب من الصورة الشعرية وبناء تشكيلى يستوعب فنون الموسيقى والتصوير والعمارة لقد اكدا بداعهم انهم أدركوا أن القصة القصيرة تشبه حبة الرمل التى فيها عناصر الشمس وقطرة الماء التى تحتوى عناصر المحيط والنغمة التى تشمل العزف السيموفونى.

وكما كتب (يحيى حقى) عن دورهم فى تطوير قصتنا المصرية فى سيرته الذاتية (اشجان عضو منتسب) قائلا [كان علينا فى فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح حريص على ماله اشد الحرص، تشتد قبضته على اسلوب المقامات، اسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، اسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، اسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم

الراميـة إلى مـصـمـصـة من الشـفـاه، اسلوب الواوات والقـا ءات والثـمـات والمعـذلكات والرعـمذلكات، واللاجرمات والبيـدأنات واللا سيـمـات، اسلوب الحـدوته التى يقـصـد بهـا التـسليـة، كنا نريد ان ننزع من قـبـضـة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من اوربا، شرقـهـا وغربهـا (ولا اتحـول عن اعتقادى بأن كل تطور ادبى هو فى المقام الأول تطور اسلوب) كـان علينا ان نضـرب على يد من يحكى لنا قـضـيـة جنائية، ويقـول اكتبـوها قـصـة جـمـيلة حـقـا، ونقـول له! القـصـة شيء مختلف اشد الإختلاف، وكان علينا آخر الأمر ان يقبل الناس إدعاء إنسان ما ان له الحق فى إعادة صياغة الواقع))

ويصعب هنا الإلمام بكل اللحظات الإنسانية الدافئة التى إختارتها عدسته الحادة وتغلغلت فى اعماقهـا ، ونشعر بالحيرة وسط عديد من نماذجه المقطرة من حيـوات يـسيطة حـالمة مسحوقة فى دوامة الصراع اليومى، لقد عالجت هذه الموهبة المنهومة. بالحياة قـضايا الجنس والموت والانسحـاق والتـمـرد والأمل، واحـالت على مـسـتـوى الصـورة المجـازية كل تمزقـات الوجـدان المصـرى فى صـراعـه الأخـلاقى والاجتماعى،

* إن مـهـارات يحيى حقى رغم قلتـهـا وتذبذبها بين الواقعيـة والصوفيـة بين اللقطة الحساسة المرهفة وبين اختزال الواقع وصدقه كل ذلك يغرينا بدراسة قصصه غير اننا هنا نتأمل وندرس بعضا من مقالاته التى جمعها فى كتبه وأبرزها اخيرا ما جاء فى كتابه العذب [كناسة الدكان]

* ودكان يحيى حقى يحتوى العديد من الكنوز والجواهر والعقيق هى نظرات وتأملات وانطباعـات واختيـارات فنان عـمـيق الحس الانسانى والأخلاقى ونافذ البصـيـرة ورحب الأفق يقـول «لاقيـاس عندى لعمـرى إلا بهذه اللحظات القليلة النادرة التى نبض فيها عرق من روحى مهـتـزا بجذل قـدسي عند التـقـائى بالفن، متلقيـا ومعبرا، قـمـة هذا الجذل عند التـقـائى بالشـعـر والموسيـقى- على قـدم المساواه- ثم النحت، ثم التصوير ثم العـمارة، لست ادرى اين اضع بينهـا لقـائى برشـاقـة الإنسان فى فن البـاليـه، يعلو كل هذا جذل اللقاء بفن اعظم واجل! فن الطبيعة وجمالها، لوافضت فيه لأحتجت أن اكتب مجلدا ضخما، لحظات قليلة نادرة، ولكنى عرفت بفضلها طعم السعـادة، وحـمـدت ربى عليـهـا حـمـدا طويلا لايتقطع))

...

وجولتنا فى الدكان تشمل قسمين:

١- من عالم الطفولة

٢- فى دروب الحياة

* ولنبدأ بعـالم الطفولة وسحره وغمـوضه حيث تتـجسـد الصـور والذكـريات وتتـداعى الإحسـاسـات الأولى عن دهشة وبكورة اللقـاء الأول مع الحيـاة، شـقـشـقـة الفـجـر ودنيـا المسموعات لا المرئيات حيث تسمع بالليل لدقة نبـوت الخـفـيـر على الأرض، توحى وتـثـيـر المخاوف عن القوى الشريرة المبهمة التى تتربص فى الظلام، الجن والعـفـاريت والست المزيرة والبـغلة التى تصطنع الوداعـة وتسـتـدرجك لتركبها فإذا تحامقت ونسيت المواعظ علت بك درجة درجة حتى تبلغ عنان السمـاء. فأنت فى خطر ان تدوخ فـتـهـوى إلى الأرض ويندق عنقك. ولكن مـهـلا مـهـلا، كل هذه المخـاوف ستزول وسيأتى الفجر وسيأتى صوت المؤذن



فيحس الانسان انه فى حوزة رب قدير رحيم، ثم يأتى صوت الديك كأنه يقول اصح يانايم، هذه الذكريات ليست غريبة عن نشأة يحى حقى حيث يقول (ولدت بحارة الميضة وراء مقام السيدة زينب فى بيت ضئيل من املاك وزارة الأوقاف، ورغم اننا غادرنا حى السيدة وانا لاازال طفلا صغيرا، فهيهات ان انسى تأثيره على حياتى وتكوينى النفسى والفنى، فمازلت إلى اليوم اعيش مع الست (ماشاء الله) بائعة الطعمية، والأسطى حسن حلاق الحى، وبائع الدقة- ومع جموع الشحاذين والدراويش الملتفين حول مقام (الست)

* وكم كان (يحيى حقى) صادقا فى قوله عن تأثير حى السيدة زينب فى تكوينه الفكرى والفنى فقد تحقق فى درته القصصية (قنديل أم هاشم) روعة الصراع بين العلم والدين وجسد هذه الأزمة فى نفس وعقل ووجدان عمه اسماعيل وثورته على عشيرته وطقوسها الغبية، ورمزها علاج عيون (فاطمة) بزيت القنديل، وكان هذا الصراع بلورة لصراع الشرق مع الغرب.. علم أوروبا وبدائية وتخلف حياة الشرق، غير انه حقق الصلح فى النهاية بين الاضداد عندما اكتشف ان مصر لاترفض العلم اذا نبع من «خصوصيتها الحضارية وطبيعة ووداعة واصالة شعبها، كذلك تحقق هذا التأثير فى القصص العذبة الحية الواقعية عن حياة وبيئة حى السيدة زينب فى مجموعته القصصية (ام العواجز)

* ويحيى حقى يؤكد أيضا اننا نفقد بتجاوز مرحلة الطفولة احساسا غريبا هو لذيذ ومخيف فى آن واحد- بأن وراء عالم الواقع الذى نعيشه عالما مبهما يحيط بنا، ويتدخل فى حياتنا ويخاطبنا صراحة احيانا ورمزا احيانا، إنها خسارة جسيمة لأننا نهبط من الروعة والدهشة والاهتزاز النفسى إلى وجود رتيب وطمأنينة تافهة مقامة على مسلمات اصطلحنا عليها وقلما نناقشها وإن بقى صوت ضئيل جدا يهمس لنا بخفوت أن لاضمان بأنها غير زائفة

* ولعل الموت... وعبثه... والشعور بقسوة العدم هى اخطر اختبارات الطفولة، ولقد عانى يحيى حقى بشاعتها عند رؤيته حادث مصرع زميل فى المدرسة الابتدائية صدمه الترام وهو يصور عبثية هذه اللحظة فى صورة غاية فى الإعجاز (اول مرة شهدت فيها إنسانا يحتضر امامى.. يكاد فمى يلمس فمه من فرط انحنائى فوقه. اطل على تلك اللحظة المذهلة التى تقلب الحياة فجأة الى موت وال (أنا) فيمن يلفظ آخر انفاسه الى (هو) ابدية، تنقل بقية الوجود إلى عدم. الحركة الى جمود، تعدد تعبير متجدد إلى شلل قناع على وجه، هل يريد أن يقول لنا شيئا؟ هيهات له ولنا، لغته ليست لغتنا. انتهت الصلة بيننا بلاعودة.. تنقل بتة واحدة منطق جميع الفلاسفة فى عقد صلح بيننا وبين الكون إلى لغز مستبد لايعرف مخلوق سره)، ويقول أيضا (فأريد لى كذلك ان يكون اول موت اشهده هو موت يعد ابدع مثال على ان الذى يربط الانسان بالحياة إنما هى شعرة او هى من خيط العنكبوت... هاهى ذى تنقطع صدفة، ومن حيث لاتنتظر وضد كل منطق وحسبان وتقدير كأن السخف صفة لاتعرفها الحياة وحدها أحيانا بل يعرفها الموت ايضا احيانا، والسخف يليق بالحياة اللعوب ولكنه لايليق بالموت الجليل.. من اجل هذا زاد ذهولى ضعفين)

إن هذه الرؤية المتعلقة بالجزئيات التى لا ينضب معينها عند (يحقى حقى) قد كشفت عمقا آخر للحياة ومستوى ابعد لم يكن قد اكتشف، مستوى للانطباع فيه قيمة تفوق قيمة الأسباب والحقائق الموضوعية.. ولسنا نستطيع ان نحكم عليه بتحويله إلى محاولة جمالية محض، ترى ايهما اقرب إلى الحقيقة؟ التمثل العادى المعقول للإشياء التى تشكل حياتنا العامة انطباعاتنا الأولى قبل ان تتحول الى كسر عام.. هذه الاحساسات الفجة السخيفة الباعثة على الدوار الملون غير المتميزة كغبار الزمن، التى تكون العنصر الاولى لحياتنا الواعية، لقد اعتدنا ان نكبت هذه الاحساسات ونعطيها شكلا عقليا إلا فى حالة الطفولة والحلم والتحليل النفسى.

ونتوقف فى دكان يحيى حقى عند قسم بعنوان (فى دروب الحياة) فتبهرنا خلاصة وزبدة حكمة الحياة وثمرة العمر الطويل وجماع الدروس المستخلصة من خبرة وتجربة ابداع عمرها خمسين عاما مثقلة بالدراسة والقراءة والوظيفة فى السلك الدبلوماسى والسفر والكتابة وزيارة المتاحف والأثار —

* وفى مقالة (مذكرات فنان غشيم فى الكار) يتحدث يحيى حقى بكبرياء عن لقائه بأوروبا قائلا (شتان فى الرحلة الى روما بين رجل يجيئها من الشمال ومعه تركة ثقيلة من مخلفات همجية قبائل الفاندال والفيونيون والفايكنج، واحزابهم وبين رجل يحيئها من الجنوب، هو من أبناء الشرق فى جعبته كنز ثمين من حضارة كانت لاتقل عن حضارة اوربا، ومن ثقافة، إن اختلفت عن ثقافتها فهى لا تقل عنها شمولا ولا قدرة على التملك وعلى اثارة الاعجاب والولاء، ومع ذلك لم أجهل أننى قادم من بلد متخلف، سبقه الزمن شوطا طويلا، فكان من الواجب على أن اجرى لألحقه، حتى اذا ساويته استطعت ان انفصل واشق طريقى مستقلا عنه وإذا اخذت منه فسأعلم اننى سأعطيه المقابل). هذا صوت رواد النهضة الحديثة فى فكرنا وأدبنا وفننا ينضاف للكتيبة النبيلة رفاعة الطهطاوى، ولطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم ومختار وسيد درويش.. الخ الذين شقوا لنا الطريق الذى علينا ان نستكمله وهو الإضافة الى ثقافة وادب وفن العصر اماهم فقد عانوا من دوامة اللحاق بتطور حضارة أوروبا وتخلفنا عنها طويلا الا انهم بذكروتنا دائما بأننا ورشة حضارة علمت الانسان اصول المعرفة والتمدين والتحضر.

*... ولنسمع صوت الحكمة والتجربة والحصافة فى مقالة (لقاء الحياة) فى لحظات التحول من الصبا الى الشباب حيث يبدأ الانسان ليستفيق للقاء الحياة ويتأمل وجوه الناس ويتسائل اين طبعه من طباعهم هذه المحاولة للاندماج فى المجتمع تستحق ان توصف بأنها عصبية لأنها تجرى فى سراديب النفس وسط أسرار ووراثات مجهولة، وغالبا بلاوعى بها، وبدون ارشاد من احد وبلا سند من التجربة، ومع ذلك فسيطغى اثر هذه الفترة القصيرة العابرة على بقية العمر كله، ومن ذلك اللقاء يتخلف فى ذاكرة يحيى حقى احساس أمضّ قلبه حينئذ بأن الناس يتقسمون الى ثلاثة انماط

نمط تتمثل له الحياة فى صورة قنيصة ممتنعة ماكرة لاتؤخذ مواجهة دون رضى منها واستسلام ولاتؤخذ غلابا، وفى وضح النهار، وإنما تؤخذ بالالتفاف من ورائها بالحيلة



والمؤامرة، والنمط الثانى عنده ان الحياة هى عملية نصب كبيرة، انها مسرحية عالمية: وراء الستارتيه ر بلا حدود او معالم، ليس به ساعة تدق، وفيه حشد من المخاليق الغلابة، كلهم سواء فى المنشأ والمصير، وأمام الستار حيز محدود مكانا وزمانا، هذا يقوم بدور الملك، وهذا بدور الخادم، هذا هو الضاحك وهذا هو الباكى، ابطال وكومبارس، ولكن كل هذا لعب فى لعب ونصب فى نصب، وعما قليل سيسدل الستار ويبتلع التيه كل الممثلين، فاذا هم من جديد جمله من المخاليق الغلابة، كلهم سواء فى المنشأ والمصير، ولايكفى هذا اللعب بل المسرحية ذاتها غير مفهومة لامعنى ولافرضا ومع ذلك لا ينقطع تمثيلها ليلة بعد اخرى وتقابل بالتصفيق والصفير معا.

والنمط الثالث عنده أن الحياة حيوان ضخم، وانه هو وليدها حيوان مثلها، هى أكل وشرب وتناسل ، كل متعة اخرى إذا لم ترتد الى لذة حسية فهى هراء.

ويقول (يحيى حقى) عن هذه الانماط (تبينت هذه الانماط فأنقبض قلبى، احسست انها تخذعنى عن الحياة ، كنت واثقا أن الحياة فى حد ذاتها متعة، ليس كمثلها متعة ان اردت تغلم هذه المتعة فينبغى لى ان اتبين أنها اكبر نعم الله سبحانه على، وأن القاها رافع الرأس وجها لوجه، لقاء حبيب بحبيب، وتمنيت ان لواصبح شاعرا يتغنى بالحياة وما ألذ احلام الشباب)

اطال الله عمر موهبة كاتبنا يحيى حقى... ومتعنا بفنه وحكمته واخلاقه التى هى خلاصة حكمة واخلاق شعبنا البسيط النبيل فى زمن التدنى والتراجع الذى نعيشه.

فريدة النقاش

قنديل أم هاشم:
الشفقة على جيش النمل

ربما ستدعونا القراءة الجديدة «لقنديل أم هاشم» بعد نصف قرن من كتابتها ونشرها، وربع قرن من تحويلها الى فيلم سينمائى، إلى اعادة فحصها فى ضوء محاورها الأساسية التى تدور جميعا حول الصدام بين الشرق والغرب، وتعيدنا الى ذلك التقسيم الشائع الذى يخص الشرق بالرومانسية والغرب بالمادة، الشرق بالعواطف والانفعالات والغرب بالعقل والعلم، وتقول باستحالة اللقاء فالشرق شرق والغرب غرب.

ينوء الشرق بثقل الدين، عبء التراث وعبقه، وطأة الجماعة فى مواجهة الفرد الذى يجاهد بيديه وأسنانه للخروج من الدائرة الجهنمية بعد صدمة الغرب واكتشاف الآفاق اللامحدودة للفردية.. خاصة وأن ترابط الجماعة، يكاد أن يكون تحللا، لأن الفقر والجهل والمرض معا تجثم عليه جميعا دون أفق، وفى ظل غياب أى مشروع قومى واضح المعالم يستثمر هذا الترابط الحميم فى سبيل تقدمه.. والحداثة هشة جنينية غريبة، بل ترتبط بالموت والضياع.. «تترك أقدام الخراط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها الى الدار.. لايزال الترام هنا وحشا مفترسا له فى كل يوم ضحية عزيزة..»

إن هذه الحداثة الجنينية لاتحرك العالم التقليدى الساكن ولاتفجر فيه صراعا ما؟ إذ تهيمن عليه وتشده إليها الروح الدينية ضاربة جذورها بعمق فى أرضه ... لامجال هناك للفكاك من أسرها أو التمرد عليها بل وحتى لمساءلتها.. إنها سرمدية من الأزل للأبد.

يقول الراوى عن ضوء القنديل:

«... كل نور يفيد إصطداما بين ظلام

يجثم وضوء يدافع إلا هذا القنديل فإنه يضيئ بغير صراع! لاشرق هنا ولاغرب ماالنهار هنا ولاالليل، لا أمس ولاغد..

وإنتفض إسماعيل لايدرى ماهذا الذى مس قلبه»

ولأننا لانستطيع أن نفصل بين الراوى والكاتب الذى لايجيد التخفى فإن روح التبشير التى تنطوى عليها الرواية بضرورة التوفيق بين العلم والايمان ، بين الغرب والشرق، بين المادة والروح تستدعى لدينا على التوكلمات «يحيى حقى» فى سيرته الذاتية حين يقول:

«يخيل الى أن الأدب الصادق هو الأدب الذى وإن سجل وحلل وكتب بأسلوب واقعى لايكتفى بذلك بل يرتفع الى حد التبشير، وهذا ما وجدته فى الأدب الروسى فسحرنى..»

ولعل حد التبشير الذى يصل الى ذروته فى هذه الرواية مرتبط بنزوع شبه صوفى طالع من أزمة روحية عميقة أن يكون هو العماد الأساسى للرواية التى خرجت مكتملة لهذا السبب بالذات، دون أن تكون بجانبها فى ذلك الحين «حركة نشيطة فى الفلسفة وفى الاجتهاد الدينى، فى الدراسات التاريخية واللغوية ، مجتمع بسيط لا انكشاف بعد فيه لفروق بليغة، ومصادمات بين المصالح، كان هناك جوار لا اشتباك» وتلك كلها شروط حددها يحيى حقى نفسه لكى تثرى القصة العربية وتتعمق، ولأن أيا منها لم يكن متوفرا فى زمان الكتابة فقد كان على الراوى «إسماعيل» البطل- الضحية أن يبشر، فى كتلة جماهيرية ساكنة لاغرابة أن يشبهها بالنمل والرمل، سادرة فى بؤسها وتخلفها ، مظلومة وقانعة بأن الظلم عقاب على آثام ارتكبتها.

فى هذا العالم الساكن الخانع ثمة شخصية واحدة تتحرك انه «اسماعيل» المأخوذ اسمه من التراث الدينى... هو الضحية المحتملة، والمخلص المرجو، «إسماعيل» الممزق بين الثورة على الواقع الراكد والرضاء به والتأقلم معه، انه طبيب العيون وفاطمة شبه عمياء، هو اذن مشروع المنقذ فى عالم يغيب فيه المشروع الجامع، يتخصص فى طب العيون ليكتشف فى خاتمة المطاف إستحالة فصل البصر عن البصيرة. يقول له أستاذة الأوروبى «إن بلادك فى حاجة اليك، فهى بلد العميان»«هو خبير بكل ركن وشبر وحجر..» و«تلفه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط.. إنه يندمج فى المجموع ، ويعجز عن تكوين معرفة جديدة تدفع به الى التمرد على الجماعة الا حينما يتصل بأوروبا ، وحين يعود يجد كل شيئ كما كان قد تركه، خاملا ساكنا يدور حول نفسه لذا يفشل عنصر التحويل الخارجى فشلا ذريعا فلم تنشأ الحاجة للجديد من داخل العالم الشعبى نفسه، رغم الشوق الأصيل للأب كى يعلم ابنه تعليما مدنيا بما يعنى ضمنيا رفض التعليم الدينى القديم الذى لايؤهل المرء لحاجات الدنيا.

لم تنشأ الرأسمالية المصرية فى مواجهة الاقطاع أو ضده بل بالتحالف معه وفى حماية الأجنبى. هكذا بقيت الروح الفردية ونمو الفرد ككائن مستقل حر عملية باهتة مشكوكا فيها ، ناقصة على الدوام، محكومة بالروح الدينى المهيمن، وأكثر من ذلك بأسوأ ما التصق بهذه الروح ألا وهو الخرافة والأوهام.. لقد «نشأ إسماعيل فى حراسة الله ثم أم هاشم»، ولم يستطع أن يواصل الحياة بعد عودته من

أوروبا، متخلصا من أوهام كثيرة إلا فى حراسة الله وأم هاشم. ولم يكن بوسعه أبدا أن يقدم مشروعا جديدا كل الجدة يفصل بن الله وأم هاشم من جهة، والحاجات الجديدة للشعب من جهة أخرى، بما فيها حتى حاجاته الروحية.

مرة أخرى وكما كان فى السابق يسقط الفرد المميز أسيرا للجماعة بكل الأثقال التى تحملها على كاهلها، ولسان حاله يقول: هذا أنا وهذه حقيقتى، هولاء نحن وهذه حقيقتنا..لم يعد الوعى المتدنى للآخرين يزعجه، تأقلم مع بؤسهم وأحبهم دون أن ينظر الى أبعد، أحبهم كما هم، إستسلم للضعف الخلقى (بكسر الخاء) للطبقة الغائبة، وسعى لرد الجميل لهؤلاء الذين أحبوه وبطريقتهم، فتعامل مع واقع كان لابد له أن يشتبك معه لكنه خسر المعركة من اللحظة الأولى.. وأسلم زمام نفسه لخرافاتهم فى لجة الاضطراب العظيم للروح الانسانى الشرقى الشبع بالعواطف أمام هجوم الغرب والعلم المجرد، والفردية المطلقة المقرونة بالحرية، ولأن الكاتب يريد أن يبرر بكل مايملك من قوة، سلامة وصدق مايبشر به، ألا وهو التوقيق بين العلم والايمان، فقد قرر أن يدخل باسماعيل «الضحية - المنقذ» فى محنة الفشل الأكبر حين يختبر علمه لأول مرة لدى عودته من أوروبا فتصاب فاطمة -«التجربة»- إبنه العم الغلبانة بالعمى على يديه بعد أن كانت ترى طشاشا.

وكان الكاتب يعد العدة لتلك الرحلة المشهودة لاسماعيل الى ميدان السيدة زينب فى ليلة القدر، الرحلة الشبيهة بالولوج الى المطهر فى الأدب العالمى، حيث تغتسل روح البطل وتتطهر من الآثام، وهناك فى الميدان يتحقق اسماعيل من شئ واحد: إنه يستحيل أن تصل الى قلب الوطن اذا لم تحبه كما هو، «وهو لن ينكص عن أن يطعن الجهل والخرافة فى الصميم طعنة نجلاء.. ولو فقد روحه..»

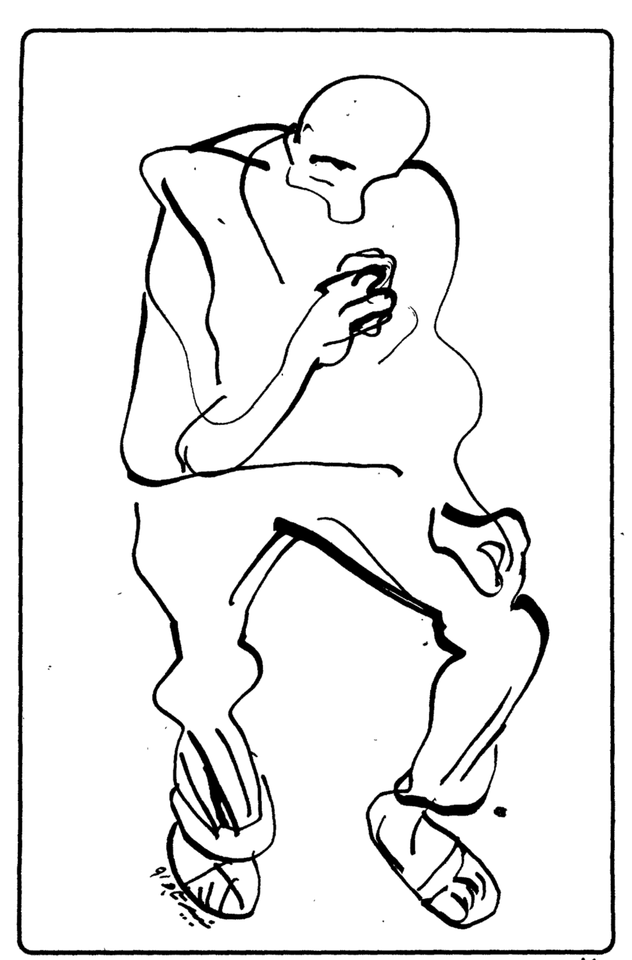
تلك مرة أخرى صياغة تعنى أن ثمة تناقضا لايمكن حله بين العلم والروح، والروح التى هى هنا روح دينى فقط، وهى تعنى أيضا أن العلم بلاروح، رغم أن العلم ينطوى على الابتكار والتجديد والمعرفة والاكتشاف المستمر للعالم... أى أن له روحا خلاقة.

ولأنه لاينخرط فى الصراع طرفا مع قوة أخرى ضد التأخر والخرافة، تبدو مهمته شخصية خالصة له، وفقدان روحه فيها ثمن وارد دفعه طالما أن التحول يتم من وعى البطل، دون أن يمس من قريب أو بعيد ذلك العالم الساكن الذى يحارب فيه وحيدا، كبطل تراجيدى مهزوم مسبقا حتى قبل أن يبدأ العراك.

وهكذا يستبقى اسماعيل اكتشافه الباهر لأسرار الحضارة الغربية لنفسه هو الذى كان «يريد أن يرى كل شئ ويفهم كل شئ..» وقد استمع جيدا لقول صديقته الأوروبية رمز الحضارة المتجددة الصاعدة.. المرأة الجديدة التى تقف فى مواجهة امرأته البائسة الخانقة.

«ياعزيزى اسماعيل إن الحياة ليست برنامجا ثابتا بل معادلة متجددة» تلك هى **«بلاد برة ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لامفر من قبوله لاعن ذلة، بل للتزود بنفس السلاح»**

كانت الأهداف التى حددها اسماعيل لنفسه أكبر كثيرا من الطموحات المتواضعة التى يتشبث بها أهله- الجماعة التى غاب عن أفقها المشروع القومى الشامل (وهل كان غائبا حقا حينذاك؟)



فكان أن «نعيمة» المومس التى حدث لها «هدفا وصبرت وآمنت فتاب الله عليها ، فى حين أن اسماعيل الشاب المتعلم الذكى المثقف فقد تكبر وثار وتهجم وهجم وتعالى فسقط».

لكنه سرعان ما «عاد من جديد الى علمه وطبه يسنده الايمان..» ليحمل لنا فى هزيمته وانتصاره رسالة المؤلف وفلسفته التى اقتضت منه أن يدفع الينا ببطله بلاهم سياسى، حتى أنه قد ذهب الى بلاد الانجليز الذين يحتلون مصر دون أن تثور فى وجدانه أبدا مسألة الاحتلال..أو يطرح العلاقة مع «مارى» من هذه الزاوية.

كان سؤال «اسماعيل» المحورى بعد أن تسبب علاجه الطبى بدلا من زيت القنديل فى عمى فاطمة الكامل: «لماذا خاب- لقد عاد من أوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة، ليس لديها على سؤاله جواب، هى أمامه خرساء ضئيلة، ومع خفتها فقد رآها ثقلت فى يده فجأة»

ثم يقول بعد ذلك **«وفهمت الآن ماكان خافيا على. لاعلم بلا إيمان»**

كانت عملية التوفيق التى استكان اليها قد أوهمته أنه قادر على إن ياتى المعجزات عبرها ، وحقيقة الأمر أنه كان قد ارتبط بشعبه ، وعطف عطفا عميقا على بؤسه، أى أنه كان هناك دافع آخر غير مجرد الايمان الدينى، كان هناك إختيار إنسانى لاحصاد التوفيق بين العلم والايمان والمصالحة التى أخذ كبار الكتاب يعقدونها سواء خوفا من الرقابة أو تملقا للجماهير، فى حين أن حصاد تجربتهم كله يقول بالانفصال الكامل والكلى بين الميدانين، أما النقد الذى يوجهه اسماعيل والكاتب من خلف ظهره للتجربة الأوربية فيبقى ناقصا فالأوربيون أقوى لا لأن الغرب مادى والشرق روحانى، بل لأن الغرب راسمالى، والشرق واقع فى قبضة التخلف والتبعية التى يحرسها الاستعمار لصالح الرأسمالية وهى تحافظ لمصلحتها على النظم الهجينة المستبدة الإقطاعية العشائرية شبه الرأسمالية والتى تتفاقم فى ظلها أشكال البؤس والخرافة والتردى. وتتولد فى ظلها -كنتيجة للاستبداد وغياب الفردية التى تربيها الرأسمالية - روح الامتثال والخنوع التى تجسدها المرأة اليتيمة شبه العمياء خير تجسيد.

«فى كل ليلة يجد نفسه- ولايدرى كيف- وسط ميدان السيدة زينب يجوب حول داره، يتطلع الى نوافذها يريد أن يرى وجه فاطمة أويسمع صوتها ، فاطمة ضحيته ، ومع ذلك لم تثر.. لم تشك.. لم تلمه..اسلمت اليه نفسها عن رضى فأوردها التلف فما قالت لذابحها تريث..»

إنه أيضا انسحاق المرأة فى ظل هذه النظم الهجينة المستبدة «وكلما كبر أمامها انكمشت أمامه وتضاءلت..»

وبسبب هذا القهر والاستبداد المزمن يتخلق ولع المصريين السنة بآل البيت من الشهداء وكأنهم يرون فيهم مصيرهم هم أنفسهم- هذا المصير الذى ارتضوه شبه صامتين فى هذه الرواية.

وفى ظل هذا الصمت يتراكم سعى حثيث شبه غريزى فى اتجاه البحث عن مخلص فرد، عن زعيم فى مفارقة واضحة مع الروح الجماعية المتماسكة التى هى أحد محاور الرواية، عن إبن بار منهم «يخدمهم لوجه الله..» إنه تطلع الأسرة- المجتمع الى خلاص حتى لودفعت فيه حياتها..«جيل يفنى نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته..» فهل تنشد

الأسرة المجتمع مثل هذا الفرد لمجرد التباهى به، أم لأن هناك ضرورة تنشأ فى رحم الحركة الاجتماعية للإطاحة بالقهر والاستبداد، ولنسمع صوت الراوى- الكاتب «هذا شعب شاخ فارتد الى طفولته، لو وجد من يقوده لقفز الى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة، فالطريق عنده معهود والمجد قديم، والذكريات باقية..»

ثم يتحدث الراوى- الكاتب بضمير الجماعة وهو يطلق حكما قيميا خطيرا «**لاسبيل الى أن ننكر أننا شجرة أينعت وأثمرت زمنا ثم ذوت..**»..ان هذه الشجرة الميتة تجر ابنها الفرد- المخلص الى حظيرتها، ويغلب التفسير الحضارى فى فلسفة الراوى عنف الضرورة الاجتماعية التى تؤدى لميلاد فرد مخلص كمرحلة تاريخية فى بلد مستعمر (بفتح الميم) ينمو فيه جنين الرأسمالية بتشوهاتها، وبالفروق الجوهرية بينها وبين الرأسمالية الأوربية، التى خرجت فى مواجهة الاقطاع فحطمت كل تقاليده ونمت نموا هائلا حتى فتحت بلدان العالم الأخرى وإستعمرتها..إن «مارى» الحرة.. المتكاملة... المثقفة المتخلصة من الأوهام، هى ابنة هذه الرأسمالية الأخرى.. التى ليست مضطرة بحال لعقد مصالحات شكلية أو حقيقية، لأنها تقوم على جدل الواقع الحى فيسقط من أى مرحلة تمر بها كل مالا ضرورة له لتطورها. وكانت هذه الرأسمالية قد خاضت معركتها الظافرة ضد نفوذ الكنيسة فى زمن الاصلاح الدينى، وإنتصرت بفصل الدين عن الدولة وتحوله الى شأن شخصى.

يظل هذا المعنى التاريخى الاجتماعى كامنا محلقا فى الصمت، قائما بالمخالفة كأمنية «لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها (الحارة) فيما أتى عليه من معالم القاهرة، طاش المعول وسلمت للميدان روحها، إنما يوفق المعول فى المحو والافناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب..» إن أمنية الراوى الدفينة تطل هنا من بين السطور.. وهى الاطاحة بالتقاليد والاعراف البالية والخرافات. وفتح أفق جديد.

ثمة شواهد أن الايمان الذى ارتضاه إسماعيل يتجاوز كثيرا الايمان الدينى وحده.. هو أيضا إيمان بالشعب وحب عميق له ورأفة بحاله توقد جذوة فى قلبه تستنهض عقله ويديه..

«كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجبا. استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل وإعتمد على الله ثم على علمه ويديه، فبارك الله فى علمه ويديه...»

لذلك سوف يكون بوسعنا أن نقول ان عملية التوفيق التى قام بها لم تكن بين الدين والعلم.. وإنما بين الايمان بمعناه الأوسع، والايمان بالعلم ضمنه، وبين نتائج العلم كتكنيك وآلات..

وفى كل الحالات فإن مثل هذا التوفيق كان محكوما موضوعيا بالفشل، ولم يثمر حلا سعيدا لأن إسماعيل هو نفسه مات مصدروا مختنقا وهو موت أكبر كثيرا من موته المادى انه موت تجربة.. لكن اسماعيل كان مبصرا.. فليس هناك عيون أقوى على التعبير من عيون المصدورين.. لقد لحقته فى خاتمة المطاف آفة قومه الذين بقوا فقراء حفاة وحافيات ولم توقظهم صرخته فيهم كى ينهضوا...

يرى يحيى حقى أن «كل تطور أدبى هو



فى المقام الأول تطور أسلوب.. » وبهذا المعنى كانت «قنديل أم هاشم» ولاتزال تنتمى الى الرواية الجديدة التى نفضت عن نفسها كل آثار البلاغة القديمة واستدارت وخرجت مجلوة متفردة من عباءة المقامة، وقد ترجم فيها بمهارة واقتدار قوله إن العربية «لغة عبقرية فى قدرتها على الاقتصاد الشديد والإيحاء القوى.. » لقد مارس هو هذا الاقتصاد حين قدم تحفته المتماسكة الصلبة النابضة بالحياة فى آن واحد، دون أن يكون بوسع أحد أن يسقط كلمة واحدة، حتى من لغتها السياقية. أما شعريتها فتستمدها بالإضافة الى روح الصدق العالية من رسالة الكاتب التى تمثلت فى موضوعها المركزى وهو ضرورة الايمان بمعناه الشامل جنبا الى جنب العلم .

انه ينتقل بين الفصول هكذا.

«إننى أتخيله صاعدا سلم الباخرة.. » ثم يدخل فى الموضوع مباشرة.

ومن نماذج اقتصاده البليغ «كان أبشع مايتصوره أهون مما رآه.. »

وبسبب هذا الاقتصاد يتضح بجلاء ذلك الفارق الشاسع بين اسماعيل قبل أن يذهب الى أوروبا واسماعيل العائد فى تفاصيل دالة للغاية مركزة ثاقبة وكلمات مشحونة منتقاة وتشبيهات خاصة به هو مولع بها.

وعن المومس التى تبتغى التوبة، واسمها نعمت (لاحظ الايحاء الدينى فى الاسم)..يقول:

«وضعت الفتاة شفتيها على سور المقام، ليست هذه القبلة من تجارتها، بل من قلبها »

ولأن الوحدة الفنية للرواية تقوم على فكرة الهيمنة الدينية وطقوسها ورمزها الجامع والميدان والقنديل تجرى ببساطة عملية أنسنة الجماد.. «أفاق الميدان الى نفسه».

وبإمتزاج الخيال الشعبى بالقصص الدينى «وإذا أصخت السمع وكنت نقى الضمير فطنت الى تنفس خفى عميق يجوب الميدان- لعله سيدى العتريس.. »

وبحذر شديد تطل الروح الساخرة للكاتب وتحلق من حين لآخر على عالم الأبطال والأحداث فلا ينسى أن يذكرنا أن الشيخ درديرى الذى يحكى بتبتل شديد مشهد مجئ سيدنا الحسين والامام الشافعى الى الحضرة- إن هذا الشيخ هو حشاش قرارى- فى الغالب.

يقول يحيى حقى عن كتابته إن «الفكرة المستغرقة لكل كتاباتى هى الانسان.. الانسان.. »

وعلى عظمة هذه الفكرة وشموخها فإنها قادته الى نزعة مثالية رومانسية «فالجمهور شخصية جماعية بائسة جاهلة مفعول بها، كتلة «سقطت من شجرة الحياة فتعفنت فى كنفها.. » كتلة مصمته ليست شعبا تدور فى داخله صراعات فبدا الظلم المحكم كأنه قدر. والفاعل الغائب بعيد جدا.. لأن فكرة الكتلة المصمته المتجانسة تتجاهل الطبيعة الاجتماعية للتردى والهوان كحاصل إنقسام طبقى حاد واستغلال منظم يستفيد من الخرافة والجهل، فيبدو المجتمع على هذه الحال ساكنا غير قابل للتحول أو الانفجار (وهو الانفجار الذى حدث واقعيا بعد كتابة الرواية بسنوات قليلة حين قامت انتفاضة ١٩٤٦).

إنه المجتمع الخالى من أى دينامية ،فى حين أن الواقع الموضوعى التاريخى يقول لنا غير ذلك، وهذه هى إحدى نقاط الضعف فى النظرة المثالية الرومانسية التى تغلفها فلسفيا نزعة أنثربولوجية تنظر للانسان كإنسان بصرف

النظر عن كينونته الاجتماعية وفعاليتها، فتظل صفاته ثابتة، وحين تتشدد النزعة الأنثروبولوجية تقول إنها أى الصفات موروثة بيولوجيا وليست مكتسبا اجتماعيا.

فالانسان الذى هو الفكرة المستغرقة للمؤلف، يبدو فى هذه الرواية معزولا عن العلاقات الاجتماعية ، وهو بصفة عامة كتلة من العواطف والمشاعر والانفعالات والأفكار والأوهام الثابته اللانهائية غير القابلة للتغير، وهى بذلك مناسبة تماما للتقسيمة الخاصة بالشرق والغرب من حيث روحانية الأول ومادية الأخير.

كذلك يلوح الظلم كفعل خفى وليس استغلا لا طبقيا اجتماعيا

«ماهذا الظلم الذى يشكون منه؟ ماهذا العبء الذى يجثم على الصدور جميعها؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى والقناعة، ما أسهل ماينسون...» ولذلك فان عطفه على الجماهير ينطوى على نوع من الازدراء «حركة النمل تتعارض وتتحاذى وتضرب فى كل إتجاه..» وحين وقفت الباخره لدى عودته الى مصر « أصبحت جثتها فريسة لجيش من النمل البشرى يهاجمها..» وهو عطف شامل على الانسان فلا يميز فيه المحتلين الذين يسميهم «إخواننا المحتلون» حيث تغيب تماما حالة الغليان الشعبى ضد الاحتلال ضمن الغياب الشامل لأى مشروع، والمومس التى تسير الى غرض تصل فى آخر المطاف لغرضها لكن هذه الكتلة البشرية المهانة لاغرض لها، إنها تسعى لتكرار نفسها برتابة مبهظة ثقيلة على الروح الوثابة للفرد الجديد المتميز، الخارج من تجربة الاصطدام مع الغرب، هذا الغرب الذى يغيب تماما وجهه الاستعمارى تماما كما يغيب الصراع الاجتماعي فيبدو المصريون وقد جار عليهم الزمان وهم أحق بالعطف والشفقة.. ويصرخ اسماعيل بهم وكأنه عيسى بن مريم

«. تعالوا جميعا الى!..فيكم من آذانى ومن كذب على ومن غشنى، ولكنى رغم هذا مايزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم منى وأنا منكم، أنا ابن هذا الحى، أنا ابن هذا الميدان، لقد جار عليكم الزمان وكلما جا ر واستبد كان اعزازى لكم أقوى وأشد..»

تقول لنا رسالتها الأخيرة انه لابد من قوة روحية هائلة ملهمة للمصريين، لا لتغيير حياتهم وانما ليواصلوا العيش بنفس الطريقة ،لأن جور الزمان قد حل بهم ولافكاك منه، فعالم الجماعة التقليدية هو عالم مغلق ناجز يستحيل أن تنفتح ثغرة واحدة فى جداره المصمت العتيق.. لكل هذا لم تحمل لنا قنديل ام هاشم «التى خرجت من قلبى مباشرة كالرصاصة» كما يقول صاحبها- لم تحمل أى وعد أو علامة على الانفجار القادم. الذى قلب الأعماق الراكدة وهزها هزا سنة ١٩٤٦ بعد كتابة الرواية ونشرها بأعوام قليلة.... وكان سعى الكتلة البشرية حينذاك موجها ضد ثلاثى القهر المسمى بالاسم «الاحتلال والقصر وكبار الملاك»..الفاعلون الغائبون فى «قنديل أم‌هاشم»

تحية لهذا القديس المرح فى معبده الشامخ... فنه الجميل.. إذ أن يحيى حقى يكفيه الصدق. الذى أثرى حياتنا الثقافية عبر مايزيد عن نصف قرن من الزمان فكان الصدق أداته لوضع علامته الفريدة.

يحيى حقى ...

تحية........................





- العدد ده عن يحيى حقى.!

- ده وزير التموين الجديد؟!

- قنديل أم هاشم



شهادات

يحيى حقى
فنان كبير..... وفن عظيم

فى الحقيقة غابت عن ذهنى الأيام التى تعرفت فيها على أعمال يحيى حقى، ولكن الذى ماغاب ابدا هو أثر أعماله فى نفسى.

ولعل أول عمل اطلعت عليه هو البوسطجى ثم قنديل ام هاشم.. وكان الاطلاع مفاجأة سارة لى.

عرفتنى بفنان كبير وفن عظيم

ومنذ ذلك التاريخ وأنا أتابع انتاجه وازداد به استمتاعا واستنارة.

وانى لأعتبره من شوامخ نهضتنا الأدبية وأثنى على الظروف التى عرفتنى به شخصيا منذ عملت تحت رئاسته فى مصلحة الفنون

وسيظل يحيى حقى فى نفسى هو يحيى حقى، بكل مايرمز اليه من عطاء وجمال وخلق.

ابراهيم عبد المجيد

العالم روح ويحيى حقى قبس منه

هناك كتاب يصبح الانسان بعد قراءتهم مختلفا عما كان قبل قراءتهم. من هؤلاء يحيى حقى.

يمكن للباحث، والناقد، اكتشاف جوانب كثيرة فى ابداع الرجل. وابداع يحيى حقى يشمل كل ماكتب من قصة ومقال ومقال قصصى أوصور فنية الخ... وبالنسبة لى لايبدهنى إلا الإحساس.لم أتعامل مع يحيى حقى يوما بالعقل. لم أقصد. كلما بدأت أقرأ له استغرق روحى، شملنى فيض خفى من نور شجى. ولابد من الكليات اذن مضطر أنا. لم أفكر فى ذلك. كل ماكتبه الرجل ابداع كامل. حقيقة كلية هذه، مجردة، بسيطة، وهى بمثابة تعريف جامع مانع، لكنى أيضا محتاج أن أسوق اليك شيئا آخر. هل تلومنى على احتياجى هذا؟ لا أظن. ولتفهم الاحتياج على حقيقته. أنت وأنا طبعا، مع يحيى حقى نحتاج أن نقول فيه رأيا، أن الرأى فى يحيى حقى شيئ يضاف لك ولى لا للرجل العظيم. أما الذى أحتاج أنا أن أسوقه اليك فهو حقيقة بسيطة فحواها: كلما تذكرت الرجل أو شيئا ونهلت قبسا من كتاباته، شملنى نفس الاحساس القديم الغامض الذى احترت الى وقت طويل حتى أعرفه. لا يكفى أبدا أن اقول لك أن يحيى حقى هو العالم المقتصد النافذ المحدد فى لغة الكتابة، والكلام، ولأنه الذى وهو ينفض عن اساليب السرد محسناتها وبديعها زخرفها لم يحقق لنا مجرد لغة علمية عالمية، بل حقق لنا فن القصة القصيرة نفسه الذى كان ينوء بحمل المواعظ والحكم ولايكفى ان أقول لك إنه، عالم اللغة هذا، عبقرى فى علوم النفس واسرارها. لو لم يكتب غيرقصتين مثل «كأن» و«الفراش الشاغر» لكفاه فى دنيا الابحار النفسى قصص يحيى حقى لغويا، ونفسيا، واجتماعيا، من نوع فوق العادة نوع فذ نوع «سوبر».. ولايكفى أن اقول لك هذا، كما اسلفت لك، لأنى لازلت محتاجا، ان أضع بين يديك حقيقة ذلك الاحساس الذى لايفارقنى أبدا كلما قرأت للرجل شيئا مع أول القراءة، دائما، ومع الذكرى ايضا، أحس به يأخذنى فى رحلة غامضة الى باطن الأرض، أو المحيط، حتى أشعر بصهد الأعماق، لكن لا يمضى بعض الوقت حتى اجد نفسى مدفوعا، ببهجة سرية، غامضة، لالتحق بالمنظومة السمسية. لغة الرجل من قراءاته بالتحديد، وتحليله للناس من فهمه وخبرته أيضا، لكن هذا الاحساس العميق بالملكوت الكبير الذى ينتقل عبر كلمات الرجل وشخوصه شئ مبهر



حقا فى تجربتى مع قراءة الاستاذ الكبير يحيى حقى. وطوال السنين السابقة لم أفهم مغزى هذا الاحساس حتى رأيته فى مقدمة برنامج تليفزيونى «كانت أيام» يرفع يديه الى السماء ، ويهتف «اللهم، أسلكنى فى ملكوتك» وقتها أدركت سر التحاقى بالمنظومة الشمسية ولم يعد يكفينى فهمى لحديث يحيى حقى عن اللغة والتجديد والتكثيف والظلال، ولاتحليله النفسى للبشر ،ولاخبرة الرجل بالصوفية والصوفيين والبسطاء من ابناء الشعب، لاتفسير يكفينى غير أنه، يحيى حقى، حالة كونية مفارقة لماهو أرضى وهو حالة شجية،مثل اللحظة التى تنظر فيها الى السماء المحترقة بالنجوم فى الصحراء، أو اللحظة التى ترقب فيها السماء بعد أن انجلت عنها السحب السوداء وانقطع المطر وارتفعت تحتها الشمس فى الشتاء أو لحظة اكتشافك ان هذا العالم الجميل زائل ، أو أن هذا الانسان القوى الجبار ضعيف ومسكين ويثير الشفقة. هل دخلنا الان فى دائرة المثالية؟ ليكن ،فالذى قال أن الروح هى أعلى تنظيم للمادة لم يكن ماديا لأنه لايوجد ماهو أعلى تنظيما من العالم، فالعالم إذن روح، ويحيى حقى قبس من ضل طريقه فى مجرتنا أو لعله جاء ينبهنا ويعود.

صبرى موسى

يحيى حقى
ابو الذوق.. وعطر الاحباب؟

شهادة عن يحيى حقى..
اوشهادة ليحيى حقى؟

وهل يحتاج يحيى حقى إلى شهادة وعطرة يفوح فى أرجاء حياتنا الثقافية والعامة، فيبهج النفوس ويعطرها بقيمة القناعة والصدق مع النفس، والإحساس بالآخرين والذوبان حبا أو ذوقا، اوتذوقا لكل ماهو بسيط وأصيل وفيه منفعة للناس. إنه هو نفسه عطر الاحباب، الذى جعله عنوانا لاحد كتبه» يسرى بيننا مع النسيم كالنسيم، نحن الأجيال التى تتابعت بعده فى حرفة الفن أو حرفة الكتابة. أو نحن المصريين جميعا، يمدنا وجوده بالشجاعة والطمأنينة إلا أن العملة الجيدة تستطيع أيضا أن تطرد العملة الرديئة من السوق.. وأن التعفف والقناعة والهرب من الأضواء الكاذبة، هى غذاء الاصالة والكبرياء الفنية العميقة.

تسأله صحفية شابة «كيف يبدأ يومه، وكيف يختتمه؟» فيقول لها: «ماأهمية ذلك؟... هذا النوع من الاسئلة لاداعى له ولاأهمية. فرضتها عليكم تقاليد صحفية واذاعية غير صحيحة إن عالمى فكرى، سواء كنت نائما طوال النهار او طوال الليل، أو جاءنى أرق وصحوت شهرا ونمت شهرا..ماذا يهم؟!» ثم يحكى لها عن طفولته فيقول ببساطة محببة يعجز عنها الكثيرون ممن يتلمسون الادعاءات لطفولتهم :«..كانت أمى هى عماد الأسرة.. ربتنا بيديها، تخيط ثيابنا ونحن ستة وتطبخ وتطعمنا متكلفة فى ذلك أشد العناء، متحايلة للوصول بنا مستورين الى آخر الشهر.. إذا قدمت لنا طعاما نزرا لايغنى ولايسمن من جوع، ضاحكتنا وصبت علينا ضحكة مرحة وكأنما اجتماعنا الى المائدة لعبة مسلية» ويضيفاأمى هى التى ربتنا بلسانها تحثنا على الاستقامة والمذاكرة والجد، كسوط صاحب الجواد الاصيل، له وقع وليس له لسع»!

وانظر اليه وهو يكتب: نحات فى يده أزميل رقيق ينحت به أدق التفصيلات فى رهافة كنغم محكم.. كل كلمة فى مكانها دون زيادة أو نقصان كفنان الارابيسك أو لاصق الفسيفساء بهرنا بأسلوبه ونحن شباب غض نحبو فى عالم الادب مع بداية الخمسينات.. ذوه غربى منمق مضمخ بعطر شرقى وشعبى لاذع.. وعندما ظهرت روايته الصغيرة «دماء وطين» فى سلسلة إقرأ فى منتصف الخمسينات، لم تكن لى علاقة بالسينما سوى مشاهدة الافلام السينمائية، وبالذات مايصنعه الغرب منها.. وكان الفيلم الامريكى «دماء ورمال» المأخوذ عن قصة الحب الشهيرة التى

تقع حوادثها فى حلبة مصارعة الثيران فى أسبانيا، يملأ شاشات العرض ويثير جدلا كبيرا بين هواة الأفلام، فأعجبتنى السخرية التى خبأها يحيى حقى فى اختياره لعنوان روايته الصغيرة: «دماء وطين».. لاعجب فهى قصة حب تدور حوادثها فى الصعيد، بمصر، فى الثلاثينات، حين كان الصعيد منفى يعاقب الموظفين غير المرضى عنهم بالنقل اليه..!

هى قصة بوسطجى تتم ترقيته من موزع فى بوسته العتبة بالقاهرة، الى ناظر بوسته كوم النحل بأحد مراكز اسيوط بالصعيد، وفى كوم النحل يفاجأ البوسطجى بالاهمال والقذارة وضيق الأفق وإختناق العواطف وجرائم الثأر، والعجز وقلة الحيلة فى مواجهة ذلك كله، فينقم على الترقية وعلى الصعيد ومافيه ومن فيه، ويعانى مما يعانى منه أهل الصعيد فى ذلك الحين، الى أن تخنقه العزلة، ولايجد تسرية سوى فتح الخطابات التى تقع تحت يديه والتسلى بمعرفة أسرار هؤلاء الناس. وتقع بين يديه خطابات يتبادلها عاشقان إختلاسا من هذا المجتمع المغلق، فيتابع قصة الحب المحكوم عليها بالإعدام فى هذا المجتمع، بمودة، إلى أن يصبح طرفا فيها، يتسبب دون قصد فى نهايتها المأسوية، بذبح الفتاة على يد أبيها تحت أعين أهل القرية الذين يباركون غسل الشرف من العار بالدم.

هذه القصة الدموية أثارت ضجة كبيرة فى الاوساط الأدبية والفنية حين نشرت عام ١٩٥٦ ولفتت أنظار السينمائيين المجددين أيامها.. فقد كانت الواقعية الإيطالية فى السينما العالمية نجما متألقا وقتها.. وكانت الموجة الجديدة الفرنسية جنينا لم تتحدد ملامحه بعد وكان الفنان يحيى حقى قد كتب رائعته هذه بأسلوب أدبى متقدم يعتمد على الاستخدامات الحديثة للفلاش باك «العودة الى الماضى» ويعتمد أيضا على المونولوج الداخلى الذى كان سمة التقدم والتطوير فى الأساليب الروائية فى عالم الغرب ذلك الحين.. وعلى الإجمال كانت الرواية مكتوبة بأسلوب حديث متقدم جعلها كثيرة الاختلاف عما تعودناه فى الرواية العربية، وجعلها أيضا شديدة الاقتراب من الأساليب السينمائية الحديثة التى بدأت تظهر فى منتصف الخمسينات، مما جعلها حديث السينمائيين المصريين، وتعددت الاخبار. فى المجلات والصحف أيامها عن استعداد المخرج «فلان»، أو المنتج «علان» لاخراجها للسينما المصرية. وكثرت المحاولات بالفعل لإعادة صياغتها سينمائيا، لكنه لم يقدر لأى من هذه المحاولات أن توضع فى مجال التنفيذ الفعلى.. ثم.. وبعد بضع سنوات، بدأت تنتشر مقولة مؤكدة لعدد من كبار السينمائين فى ذلك الحين، بأن هذه القصة «دماء وطين» أو «البوسطجى» هى نموذج فريد لنوع من الأدب لايصلح للإعداد السينمائى!

بل إن هذه المقولة انسحبت علىماينتجة الفنان يحيى حقى بشكل عام.. وقد شعرت أيامها كأديب له اهتمام بالسينما، أن فى هذه المقولة، أو هذا الحكم، ظلما فادحا لأدب يحيى حقى، وعجزا فادحا ممن يتولون أمور السينما.

وأذكر حين قررت التصدى لتجربة تحويل هذا العمل الأدبى للفنان يحيى حقى، الى معادله السينمائى، أننى لاحظت أن الشكل الروائى المتقدم الذى كتبت به القصة والذى اقترب بها من السينما الجديدة فى ذلك الحين وخلق حولها كل هذا الاغراء عند السينمائيين المصريين، سوف يكون إطارا متنافرا مع هذه

الدراما الدموية التى تدور حوادثها فى مجتمع متخلف، فى الثلاثينات من هذا القرن، إذا تم تحويلها للسينما بنفس الأسلوب المتقدم.

كان هذا الاكتشاف أشبه بالمأزق ،فقد كانت الموضة أيامها عند تحويل الأعمال الأدبية، هو البحث عن أشكال حديثة بديلة لاشكالها الروائية التقليدية.. ورغم ذلك فقد إتخذت القرار أيامها بشجاعة احسد عليها (!) وبدأت فى انتزاع «دماء وطين» من الإطار الحديث المتقدم الذى وضعها فيه الفنان- يحيى حقى بتأييد منه تم أعدت صياغتها سينمائيا بأسلوب تقليدى يناسب المكان المتخلف والزمان المتخلف الذى تدور فيه احداث القصة، مع إضافة بعض الطعم الملحمى كتعويض عما تركناه.

لقد أصبح فيلم البوسطجى ملكا للتاريخ الأن منذ ظهوره فى عام ١٩٦٨ كإحدى العلامات الهامة فى السينما المصرية، وما دفعنى لسرد هذه القصة سوى تلك الإضافة حول هذا الحوار الفنى الذى دار بين فنان كبير من جيل راسخ ، وفنان مبتدئ من جيل تال له.. وأعتقد أن حوارا فنينا مثل هذا لم يكن ممكنا أن تتاح له الفرصة ، مالم يكن الفنان الكبير هو يحيى حقى، أبو الذوق. وعطر الاحباب.

فتحى غانم

قيمة لاتقدر بثمن

تعلمنا من يحيى حقى فن القصة، وكيف تكتب مقالا. وأنا أعتبره قيمة أدبية كبيرة لاتقدر بثمن وقيمة انسانية وحضارية.

توجهت أعماله-ولاتزال- فى اتجاه الانسان الاصيل الكريم الذى يستطيع أن يعيش فى العصر الحالى، محتفظا بالقيم التى تواجه عوامل كثيرة تسعى الى افسادها

فؤاد دوارة:

بيضت مقالاته بيدى

نحن نعلم أن يحيى حقى قد صدر له ١٦ كتابا فى سلاسل مختلفة (الهلال- الجمهورية- اقرأ- الأهرام). وهذه السلاسل تطرح مع الباعة ثم تلم ولايعاد طرحها ولابيعها. وهى كتب لاتنفد.

ويحيى حقى توقف عن الكتابة منذ ٧٣-٧٤. وصارت الناس تطلب الكتب ولاتجدها. وحدث أن عرض عليه ناشر (عالم الكتب) طبع الكتب الستة عشر ثم تراجع، ثم عرضت عليه الجامعة الامريكية أن تطبع كتبه نظير مبلغ (٢٠٠٠) جنيه.

استشارنى يحيى حقى فى الأمر. فقد اشتغلت مع يحيى حقى فى مجلة «المجلة» ٧ سنوات فكرت أن الجامعة الامريكية ليست جهة نشر مصرية. فقلت نتريث قليلا. وقلت لنتعرض الأمر على د. الشنيطى، وقد سبق أن عملت مع الشنيطى (فى جامعة الاسكندرية ودار الكتب المصرية). عرضت عليه الامر ورحب، وعرض مبلغ ١٦٠٠جنيه. فقبل يحيى حقى عرض الهيئة ورفض عرض الجامعة الامريكية. وقد نص يحيى حقى نفسه فى العقد على أن أتولى أنا تقديم أصول الكتب ومراجعتها وإصدار أمر الطبع. وكان هذا تقديرا لا يمكننى الاعتراض عليه.

طلب الشنيطى أن نصدر الكتاب الأول بسيرة ليحيى حقى،وأن نضيف لبقية الكتب مادة جديدة لم يسبق نشرها.

قمت بتجميع مادة السيرة الذاتية من خلال كتاباته وعنه وأحاديثه. جمعت المادة ووضعتها بشكلها الأول وقرأناها عليه. أضاف ونقح ووضع فيها لمسته، وأسماها «أشجان عضو منتسب»، وضمت الى الجزء الأول «قنديل أم هاشم».

عهد الشنيطى برسم هذا الجزء الى الفنان السكندرى الكبير سيف وانلى ، فخرج الجزء الاول فى صورة نموذجية مكتملة. وقد أضفنا اليه عددا من الهوامش وشروح الكلمات واشارات لتاريخ ومناسبة نشر القصة، وبعض المواقف التى عانى منها يحيى حقى.

مامنهجى فى تجميع أعمال يحيى حقى؟

لقد تعلمت أن أفضل منهج فى الدراسة الأدبية ألا يكون لك منهج، أى أن تترك المادة التى تعمل عليها تفرض عليك المنهج.

وضعت أمامى الستة عشر كتابا ، فوجدتهم ينقسمون الى ثلاثة أقسام:

-قصص
-كتابات نقدية
- مقالات أدبية (تعالج مختلف الموضوعات)

وكانت فكرة إضافة مادة جديدة لكل كتاب تعنى مشكلة كبيرة ،لأنها تقتضى ألاتضيف لكل جزء إلا ما يتفق مع مجاله العام، من المادة التى لم يسبق جمعها فى كتب.

يحيى حقى بدأ ينشر عام ٢٧ حتى عام ٧٣. مشوار طويل، وقد أرشدنى هو للمصادر الرئيسية (السياسة، البلاغ، الفجر، المجلة، المساء، التعاون) قلبت فى كل هذه المادة، فوجدت أنه لايمكن قراءتها. ولابد أن تُكون هذه المادة كلها فى حوزتى. وفى ٧٤ لم تكن هناك وسيلة التصوير الفوتوكوبى الحالية. حتى طريقة الميكروفيلم لم تفد ولأن المصادر كانت ضعيفة وكثير من الكلام متآكل.

لم يكن هناك مفر من أن «أبيض» المادة كلها بيدى، فمعظم هذه الكتب بيضتها بيدى.

وهكذا ، أثناء البحث عن الاضافات وجدت بحرا يعتبر إهماله جريمة أدبية، فقاتحت الشنيطى فى إضافة عدة كتب الى هذه الستة عشره المعروفة.

أشفق الشنيطى ويحيى حقى خشية من المستوى. لكننى كنت أقرأ هذه المادة بصرامة الناقد، وأعتبر نفسى المسئول عن المستوى الفنى والأدبى للكتب الثمانية والعشرين التى صدرت فى مجلدات يحيى حقى.

فخرج الجزء ١٧ بعنوان «صفحات من تاريخ مصر» والـ ١٨ بعنوان «من فيض الكريم» (وهو تأملات دينية فى إدراك الدين والوعى به). وهكذا : مجموعة قصص: من الشارع، مدرسة المسرح (فى النقد وتاريخ المسرح)، واللغويات: عشق الكلمة، الشعر ، السينما ، الموسيقى. ثم كناسة الدكان.

و«كناسة الدكان» ليس مجرد للملمة، فهو ينقسم ٣ أقسام:

أ- تسجيل ذكريات الطفولة وأول مواجهة للموت

ب- ذكريات الحجاز (فى السفارة)

جـ - دروب الحياة (تجارب متفرقة من الطفولة والشباب، وجزء من سيرته الذاتية)

كل كتاب له منهجه وله مادته ، وله المستوى الفنى الرفيع الذى عرف عن يحيى حقى.

لقد عاصرت يحيى حقى فى المجلة والمساء وغيرهما، وهو يعيد كتابة الجملة أحيانا سبع مرات، مدققا ولذلك فمستوى كتابته عال رفيع.

أخيرا ، أنا فخور بهذا الجهد. والحقيقة اننى حتى الكتاب رقم ١٩ لم يكن ينسب لى أى جهد. وكنت لا أهتم بذلك، لأنى كنت منصرفا بكل جهدى للواجب. لكن الدكتور سمير سرحان أشار الى جهدى من الكتاب التاسع عشر كمعد ومراجع.

أنا أفخر بهذا الجهد، وأوجه رسالة الى الأجيال الجديدة من الباحثين الشباب، لأن يجتهدوا ويكملوا مابدأناه من جهد فى البحث والتنقيب وتجميع وإضاءة أعمال أعلام ثقافتنا المصرية والعربية.

جمال الغيطانى

يحيى حقى خراط العاج

معرض قاهرى عتيق للعطور الشرقية المستقرة فى قوارير زجاجية مطعمة. اسواق مظللة. تفوح باريج الاعشاب النادرة المداوية، والتحف النمنة القادمة من فج انسانى. خراط ينحنى فوق آلته اليدوية يخرط العاج، ويشكل اخشاب الصندل حبات متساوية. مستديرة، تنتظم فى سبح تستقر فى ايدى الهائمين..

هذا مايتداعى الى ذهنى اذ يذكر اسم يحيى حقى على مسمع منى.

هذا الفنان الرقيق، المتوهج ،الحى، الانسانى، لحسن حظى اننى عرفته منذ بداياتى الاولى، ربما كان ذلك فى الخامسة عشر من عمرى او السادسة عشر، ارسلت اليه قصصا ورسائل الى ٢٧ عبد الخالق ثروت. عنوان مكتبة عندما كان يرأس تحرر المجلة، وتلقيت عليها كلها ردودا، مازلت احتفظ ببعضها كوثائق نادرة. كان يبدى رأيه فى صبر، ويقوم مايقرأه ،ينقده مترفقا، والاهم انه يخط ذلك فى رسالة طويلة مفصلة ويرسلها بنفسه الى مبتدئ ، مغمور. مازال بعد دون بداية الطريق. علق بذهنى من رسائله الاولى الى، حرصه على تنبيهى الى اللغة، الى اهمية اتقانها. الى القراءة بعمق. الى المعاناة فى التكوين.

فيما بعد اكتشفت ان يحيى حقى لم يكن يهمل رسالة واحدة تصله. كان يرد على كل منها بنفسه، بخطه، وبعد مرور سنوات عديدة اصبحت مشرفا على صفحة اخبار الادب. وجدت نفس عاجزا تماما عن الاقتداء به فى هذه النقطة،

عندما نقلت الى المنيا عام ١٩٦٥ وامضيت سنة صعبة هناك، كنت متأثرا جدا برؤية يحيى حقى للصعيد فى كتابة الرائع (خليها على الله) . واذكر انه كتب الى رسالة ينصحنى فيها الا اتعمد الرؤية، ان اكون تلقائيا تماما . الا اعيش لحظة او تجربة بقصد الكتابة عنها. وقد وضعت نصب عينى هذه النصيحة طوال عمرى، خاصة عندما اتجهت الى الجبهة المصرية للعمل كمراسل حربى خلال حرب الاستنزاف وحرب اكتوبر.

قرأت يحيى حقى عدة مرات خلال الثلاثين عاما الماضية، وعشقت «دماء وطين» و «خليها على الله» وأرى ان قصص «دماء طين» التى كتبت فى الثلاثينيات هى نقطة التحول الحقيقة فى تاريخ القصة القصيرة العربية، وماتزال قصص هذه المجموعة متقدمة فنيا ، وفيها من الحداثة والاصالة مايجعلها تجاوز الزمن باستمرار.

بعد أن بدأ صدور الاعمال الكاملة للاستاذ



يحيى حقى من الهيئة المصرية العامة للكتاب.
أتيح لنا أن نقرأ مقالاته الصحفية التى جمعها وبوبها الاستاذ فؤاد دوارة والذى أسدى خدمة كبيرة للمكتبة العربية بهذا العمل، طوال عمر الاستاذ يحيى حقى وهو ينشر فى دوريات غير واسعة الانتشار مثل جريدة التعاون. ويعتبر الملحق الادبى للمساء خلال فترة اشراف الاديب عبد الفتاح الجمل أوسع المنابر انتشارا التى اطل من فوقها يحيى حقى على القراء. عندما قرأت هذه المقالات مجموعة، متصلة، فوجئت بمستواها الرفيع، ليست مجرد مقالات صحفية سريعة، انما هى قطع نادرة من النشر الأدبى الرفيع، بنفس العناية التى يخرط بها ألفاظه وعباراته فى القصص القصيرة، صاغ مقالاته، بل ان بعضها يرقى الى مستوى الابداع الأدبى الجميل. تعلمت ان ابذل العناية نفسها فى كل ماأكتب.

اطال الله عمر أستاذنا الكبير وابقاه فى حياتنا مصدرا للسيرة العطرة، والمثل الجميلة.

سعيد الكفراوى

قارورتان من عطر الاحباب

قارورة أولى:

وطرقتالباب.

(أواخر الستينات. تلك الايام التى كانت فيها الاحلام ماتزال حية فى القلب، وكانت فيها الدنيا غير الدنيا».

لاداعى للتـأكـيـد أننى أقف على باب حجرته، التى تقع بها مجلة «المجلة»، والتى يرأس تحريرها، والتى تعبر فى ذلك الحين عن ضمير مصر الثقافى.

فوجى بى فرفع رأسه عن أوراق أمامه، ونظر ناحيتى بدهشة. كانت عصاه مستنده إلى الجدار، وقبعة من الخوص مستكنة على كرسى بالقرب من العصا.

(ها أنت ذا ترى ايها القادم من قرية بعيدة «يحيى حقى» جالسا فى مواجهتك..

كنت أرتدى جلبـابا بلديا، وعلى رأسى طاقية من الصوف، وملامحى القروية تعكس قلة الخبرة، والخوف من المدينة.

اندهش لما رآنى، ولمحت ظل ابتسامة على شفتيه.

- السلام عليكم.

- وعليكم. اهلا وسهلا.

بيدى حزمة الورق، وبقلبى الخوف القديم:

- خير؟

قالها بصوته العميق، الهادئ، سريع الحروف، والذى تتخلله دائما كلمة... أفندم.. هية... أفندم»، وأدركت وللحظة اننى اوقعت نفسى فيما لااتحمله.. وأشار لى بأن أقترب. قال

-أيوه ياابنى؟

- أنا ياأستاذ «يحيى» كاتب قصة وعاوز أنشرها فى مجلة «المجلة». دس يده فى جيبه وأخرج علبة سجائرة، واشعل منها واحدة ثم ركن رأسه على كفه. مايزال ينظر ناحيتى بدهشة، تحولت فجأة الى استغراب من بجاحتى (بجاحة هذا القروى، قليل الشأن الذى يتطاول ويطلب النشر فى هذه «المجلة «العريقة».

قال متسائلا:

- فى مجلة «المجلة»؟

- أيوه.

-انت إسمك إيه ياابنى؟.

- سعيد الكفراوى

- هو إنت فاكر يا «كفراوى» إن «المجلة» دى نشرة سرية؟

انت عارف مين اللى بيكتب فيها؟.

- أيوه عارف.

- ولما إنت عارف جاى..

- ياأفندم أنا جاى من آخر الدنيا.

عـجـيب أمـر هذا الفنان الكبـيـر، عندمـا تحـولت مـلامـحـه من الاستنكار الخـالص، الى الرقة الخالصة، الى نوع من الحنو البهيج، المشع بجمرة مضيئة كمصابيح الفرح.

أمام اصراري، وعنادي، الذي ورثتهمـا عن جـدودي المزراعين، نهض واقــفــا، وقــال لي: تعالى.

سحبني من يدي الى شرفة «المجلة»، التي تطل على الشارع. جلسنا بعد أن أغلق شيش الباب وقال لي:

– إقرا ياكفراوي.

بدأت القـراءة مـتلعـثـمـا، يضـرب قلبي بالشـوط، وخـفت أن يقـفـز من بين ضلوعي. كنت من حضـرته أعيش لحظة البداية الأولى، تزدحم روحي بأشـواق أول الشـبـاب السـرية، وأدرج بأول الحلم مـفـتـتحـا رؤيتي للكبـار بهذا الكبير المقام، والذي سكن القلب من أول العمر.

هدأت واستـقـامت قراءتي، وسـمعت صدى لصـــوتي في المكان، وأنا أبدأ القـــراءة على الشيخ الجليل.

اشعل اكـثـر من سيجارة، ولمحت قطرة من العرق على جبهتـه، تنهد بعد أن انتهيت، ونظر تجاهي نظرة طويلة لمحت فـيـهـا مصابيح الفرح، وذكاء الفطرة، وتجربة الدنيا. قال.

كويس ياكفراوي، حسك جديد بالريف.اقرأ مرة أخرى وقرأت مرة أخرى.

بعد أن فرغت نهضنا، وعند الباب شد على يدي، وأخذ مني القصة. وودعني والابتسامة ماتزال مرسومة، وكلمات طيبة تنك في المكان.

الغـريب انني عندمـا كنت اتصفح «المجلة» آخر الشهـر وجدت القـصـة منشورة، ومن هذا كانت البداية الأولى للمتاهة.

قارورة ثانية:

مر على هذا اللقاء الأول ستة عشر عاما بالتمام والكمال لم اره فيها. سفح القلب خلالها دمـه، واحـتـرقت الروح مـئـات المرات.. وأظلت الغربة من البدل وشربت.

كنا بالمركز الثقافي الفرنسي فحضر حفلا موسيقيا للخماس «جورج ميشيل» في إطار احـتـفـالات هذا المركـز الدورية، انتـهى الحـفل وخرجنا نسير عبر ممر ضيق يفصل قاعة المسرح عن بقية البناء، اضاءته خفيقة وهامسة. رأيته يمشي قدامي بجانب السيدة الفاضلة حرمه.

اقـتـربت منه وأنا خـائف من نسـيـانه لي. مددت يدي وقلت:

– إزيك يا اسـتـاذ «يحيى».. الحـمـد لله على السلامه.

رجع برأسـه للخلف وتأملني نفس النظرة، ونفس الملامح، وكـــأنه لم يـغـب عني لحظة وصاح:

– مين ؟«الكفراوي»؟.. ازيك ياكفراوي؟

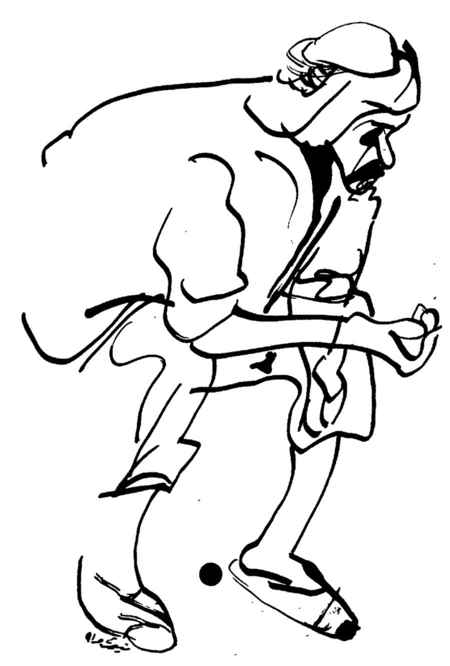
«عرفني الأريب، صاحب الذاكرة الحية التي لم تنطفئ أبدا والذي لايستطيع الزمن أن يمحو من قلبه صور أصبابه ومريديه».

قال:

– فـاكـر ياكـفـراوي لما كنت بتـيـجي مـجلة «المجلة» لابس الجلابية البلدي. وضحك بفرح.

هويت على رأسـه تقـبـيـلا، وانحنيت على يده أقـبلهـا من غـيـر وعي. يد أبي، وشـيـخي القــارئ، ومـعلم الحـرف، والابجـدية، وفـاتح الطريق. اليد التي رسمت «البوسطجي» و«أبو فـودة» و«دمـاء وطين» و«خليـهـا على الله»، اليـد التـي أنارت لي الطريق بالقنديل حـيـث اعتليت «تلة الفجر»

قلت في نفسي.



«قبل اليد الآتية من الأزمان الطيبة، توقظ الذاكرة، وتبث فى الروح الكبرياء»، وتعتصر تراب الوطن فنا جميلا وابداعا».

«قبل ياابن حقب الهزائم، وتجاوزات السلطة، والمعتقلات المشرعة الأبواب، والزمن العبرى، ونجمة داود، والانكسار العربى، واحتراق الروح. زمن الضغائن، وأكلة اللحم البشرى من صغار الكتبة، وغير الموهوبين، زمن حرب العرب للعرب، وسيادة الاجنبى حيث بلغ فى اللحم، ويفرى القلب.

تركت يده وأنا أرتجف، سار خطوات قليلة ثم استدار ناحيتى، حاملا الى حيث أقف سلام الروح الذى يصعد للسماء طفلا رضيعا، وقال:

- كانت أيام حلوة يا «كفراوى»..

خسارة... كانت أيام حلوة.

واختفى الشيخ الجليل عن عينى.

علاء الديب

ليس بعد هداياه هدايا

المكانة التي يشغلها «يحيى حقى» فى حياتنا الأدبية مكانة خاصة وفريدة. خليط بين مكانة الأب والرائد الصديق. لم يسعدنى زمانى بالجلوس اليه. لكنه حاضر معى دائما كلما فكرت فى الكتابة، كلما احسست بحلاوتها أو صعوبتها.

حضوره معى مطمئن ومريح، كلما أحسست بصعوبة الطريق وبطول رحلة الفنان لكى يصل الى قلب قارئه ووجدانه. فقد سار الرجل وحده فى طريق هادئ طويل يدب بخطوات صادقة العزم. لاقفز ولاغرور، لم يصرفه عن طريقه، لأأحلام زائفة ولاسراب.

الكتابة الجميلة، والقصة الصادقة، وقلب القارئ كان مقصده، القصة «ليلى» التى يهيم بها، واللغة العربية صلاته وقصائده، ومصر من أقصاها إلى أقصاها كانت معبده

من يسطيع أن يصرف عينيه عن بساطة الرجل القوية النافذة أو عن جهاده الصبور الدائب. لكى يصل عبر عربية جميلة الى روح هذا الشعب، إلى تغيره وتحوله، إلى تعقيدات نسيجه الضاربة فى القدم، وحلوله الانسانية الطريفة الماكرة، التى تشع احيانا بالذكاء الباهر، وأحيانا بالخمول والتواكل.. من مثله تحدث عن تفاصيل الجمال المصرى والقبح بنفس الدقة،وبنفس الحب من مثله تحدث عن الفلاح والموظف، عن الخادمة، والعاشقة، عن الجامع والكنيسة ، عن المسلم والقبطى . عن العاشق والانتهازى.. من مثله أحب الصعيد والريف، ووصف الحمار والدجاج والطيور.. وشقوق الارض العطشى ونهم تجار القطن، وخبث العمد والفلاحين الاغنياء، وفقر البلهاء والضعفاء والذين على باب الله..

أعمال يحيى حقى، كلماته وسطوره، أفكاره وقضاياه التى أثارها على امتداد سنواته الخصبة، هى جزء من حياة هذه الارض ، جزء نقى صادق من كفاح هذ الشعب نحو العدل.. والحق والجمال.

صفحاته نبض حى للغة العربية، التى تدفع عن نفسها الموت بالقرآن وبالتعبير الانسانى الصادق، الذى يتجنب اللحن والصدأ والادعاء والزيف.

ليس بعد الهدايا التى قدمها لنا هدايا، لقد أغدق علينا نحن محبى اللغة والكلمة والفن بلاحدود، وهبنا سطورا مضيئة، وكشفنا روحيا وانسانيا، يلغى بيننا وبينه فروق السن والزمان ويرفع الكلفة والتكلف انه يأخذ بيدنا فى رفق لكى يجعلنا امتدادا له.

لقد عبر جزءا صعبا ووعرا من الطريق.

ادوار الخراط

القسوة والدقة والحنان

أذكـر عندمـا جـأت إلى القـاهرة من الاسكندرية سنه ١٩٥٥ سـئلت عن أفـضل كتاب القصة القصيرة فقلت انه ليس هناك إلا يحيى حقى ويوسف ادريس، لم أكن قد بلغت الثلاثين يومها ولم أكن قد نشرت كلمة واحدة.

من المحتـمل ان الإجابة قـد تغيـرت الأن كـثيـرا، لكن لاشك أن لهـذين اليـائيين دورا لانكران له فى أكثر من مجال وبخاصة فى ذلك النوع الأدبى المراوغ والمرهف وصعب التحديد: القصة القصيرة.

مازلت أذكر ليحيى حقى إلى جانب ذكائه الخاطف ولماحيته وفكره الحميد دماثة وتواضعا نادرين. فى المرة الثانية ربما. التى لقيته فيها، قابانى بابتسامة عذبه، وعيناه. تلمعان قائلا بأرق ما فى صوته من ديبلوماسية «الاستاذ ادوار الخياط

لم أصحح له خطأ كان هو يعرف صحته على وجه القين ولم يكررهذا الخطأ بعد ذلك أبدا، لأنه عرف أننى لا أعنى بحال من الاحوال أن أثبت ذاتى. وأؤكـد هويتى فى مـجـال التعارف والتعريف الاجتماعى

ولاأريد أن انسى له أبداً انه كان الذى يرفع سماعة التليفون ويسأل ما اذا كنت قدفرغت من كتابة قصة أو ماإذا كنت أحب أن أكتب فى موضوع كذا أو كذا...

وبذلك وحـده ويمثل هذا، أسـر هذا الرجل العظيم قلوب محبيـه ومريديه وان لم يكن بطبيعـة الحال يتردد فى أن يداعبنا دعـابات لاتخلوا أحيانا من ثقل اليد، وان كانت تلهمها دائما روح المودة الخالصة.

بعد هذه اللمحات التى تأتى عفو الذاكرة فلعلنى أريد فقط أن أشير إلى علامات تجول أحيانا بخاطرى، وان لم تبلغ قط مبلغ الدراسة والتوثيق.

أولا: لعل المأثرة التى تبقى ليحيى حقى والتى قال هو بنفسه انه يؤثر أن تبقى له حتى اذا ما اغفل اسهامه الواضح المؤثر فى تطوير القصة القصيرة، هو انه معنى «باللغه، حفى بها أى انه فى نهاية الأمر لغوى قبل أن يكون كاتبا اذا صح هذا السرف على أنفسنا وعليه فى التعبير.

الفكرة التى تشيرنى فى هذا المضمار هى: أن يحيى حقى لاينى يعيد، ولكن لايزيد، فى ان هناك كلمة واحدة فقط تؤدى معنى بذاته، أو لفظا أو تركيبا لغويا فقط يفى بمقتضيات إحساس ما. أو موضوع ما. وليس لهذة الكلمة أو اللفظ أو التركيب من بديل وليس أمام الكاتب من مناص أن يجد هذه

الكلمةبالذات...

ولعل ذلك في السياق التاريخي للكتابة عندنا فتح له أهمية كبيرة في السعي نحو تنقية الكتابة من الترهل وفرز كل حشو عنها وتطهيرها من القوالب المألوفة والاكليشيهات التي تجري على القلم مجرى كأنه لاواع.

ولكن (هناك دائما لكن) ألايرى الكاتب العظيم واللغوي العظيم أن تلك المقولة (اذا صحت هذة الكلمة) تفترض أن هناك ذلك الاحساس أو ذلك المعنى أو ذلك الموضوع محدداً قائماً بذاته هناك في الخارج، مفروضا وسابقا، وماثلا وعلى الكاتب أن يقتضه بتلك الكلمة أو اللفظ إلى أخره؟.

فهل هذا النوع من الفصل القاطع الحاسم بين «الدال» و«المدلول» برطانه هذه الايام- مقبول حقا؟ أم أن كلمة بعينها تسهم هي نفسها في تكوين وايجاد ذلك المعنى أو الحس الذى لايتبلور قط إلا بها؟

أي أن الكاتب لايجد، بل يوجد.

لايبحث عن حقيقة واقعة ماثلة خارج الكتابة بل أن حقيقة الكتابة لاتتولد إلا بها نفسها ويتفاعل متبادل بين شقين هما في تصوري عنصر واحد أو جوهر واحد ليس فيه أقنومان.

لهذه الدعوه- الدعوى- من يحيى حقى فضل لايقدر لفرط نفاثته في العمل على الوصول بالكتابة إلى تلك الصياغات الباتة التي لاعوض عنها، ولكن هناك لها أكثر من مستوى نظري ونقدي يمكن أن تأمل في سبر أغواره اكثر من قبوله. دون تقليب للنظر فيه هذه واحدة.

وأريد أن أفيض في ماكتب ويكتب وسوف يكتب النقاد والباحثون عن خصائص أدب يحيى حقى وميزاته وثرائه ولكنني أحب فقط أن أتساءل: كيف أن هذا الرجل الدمث العذب الذى يفيض رقة وحدبا قد أمكن له أن يتقصى مناحي الشر في شخوصة القصيصة إلى هذا الحد؟

كيف اتيح له أن يشرح المعطوب والفاسد في النفس الانسانية؟

وأن يغوص إلى مغاور مظلمة فيها إلى هذا الحد؟

ويكفي أن اشير عفو الخاطر إلى قصة مثل الفراش الشاغر» أو «سارق الكحل» حتى تروعني صرامة في النظرة وأمانة تبلغ غاية القسوة في دقة التحليل للمعاطب الروحية مفاسد النفس

أعرف أن يحيى حقى يمقت في الكتابة تسايل العاطفة أو العواطف وميوعة (السينتمنتالية) وكلنا يعرف ولعه ب «التحديد» والتدقيق ولكني أفتقد عنده أحيانا روحاً من الحنان الانساني على الآثمين الخاطئين والمعلولين، فهل هذا الامتقاد عندي هو نوع من السرف العاطفي نفسه الذى اتفق مع يحيى حقى تماما في انه يمكن أن يضير بالنسيج الصحيح للكتابة إلى حد لايرجى لها معه صلاح؟

ولعل قسوته ودقته في الكتابة هي نفسها ذلك الحنان الانساني الذى أفتقده. هذه الاخرى

أما الثالثة والاخيرة هي أن يحيى حقى عندي بلا شك رجل الفكرة المتقدة دائمة اليقظة، وشديدة اللصوق بما تقع عليه.

هناك دائما في كل كتاباته، سواء كانت قصصاً أم غير ذلك فكرة ثاقبة النظرة تلهمها وتقيمها ولعلها تستأثر بها مازال ذلك مفتقدا في معظم كتاباتنا القصصية التي لايسندها ويقيم ظهرها ذلك العمود الفقري من الفكر فليست عنده على الاطلاق تلك التهدلات في الكتابة على المستوى التأملي ولا على المستوى اللغوي.

ذلك المجاز لم يصل اليه إلا القلائل

تحية للرجل الدمث الأريب وللصديق الكبير الأثير إلى القلب.



أعمال يحيى حقي

أعمال يحيى حقى

أولا: المؤلفات

أولا: مجموعات القصص القصيرة

١- قنديل أم هاشم	دار المعارف	١٩٤٥
٢- دماء وطين	دار المعارف	١٩٤٥
٣- أم العواجز	الكتاب الذهبى	١٩٥٥
٤- عنتر وجولييت	دار العروبة	١٩٦٠

ثانيا : الروايات

١- صح النوم	المطبعة النموذجية	١٩٥٩

ثالثا: اليوميات

١- خليها على الله (ط١)	كتب للجميع	١٩٥٦
٢- خليها على الله (ط٢)	المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر	

رابعا: الدراسات والمقالات

١- خطوات فى النقد	مكتبة العروبة	١٩٦٠

٢- فجر القصة المصرية	دار القلم	١٩٦٠
٣- فكرة فاابتسامة	دار العروبة	١٩٦١
٤- دمعة فأبتسامة	الكتاب الذهبى، مؤسسة روز اليوسف	١٩٦٦
٥- عطر الأحباب	دار الكتاب الجديد، مطابع الاهرام التجارية	١٩٧١
٦- حقيبة فى يد مسافر	كتاب اليوم، اخبار اليوم	١٩٧٠
٧- تعال معى إلى الكونسير	المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب	١٩٦٩
٨- ياليل ياعين	دار الكتاب الجديد، مطابع الأهرام التجارية	١٩٧٢
٩- انشودة البساطة	دار الكتاب الجديد، مطابع الاهرام التجارية	١٩٧٣

خامسا: الترجمة

(أ) المسرحيات:

١- دكتور كنوك «لجول رومان» سلسلة روائع المسرح العالمى الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٠

٢- العصفور الأزرق «لموريس مترلنك» الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦

(ب) روايات:

١- الأب الضليل، لاديث سوندز روايات الهلال ،يونيه ١٩٧٠

٢- البلطة «لميخائيل سادوفيانو» مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٢

٣- لاعب الشطرنج «لستيفان زفايج» طونيو كروجر «لتوماس مان» مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٣

(جـ) أدب وصفى:

١- القاهرة «لدزموند ستيوارت» كتاب الهلال ١٩٦٩

سادسا: قصص لم تنشر فى مجموعات

فله. مشمش. لولو	الفجر	١٩٢٦/٧/١٥
الموت والتفكير	الفجر	١٩٢٦/٧/٢٢
السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود	الفجر	١٩٢٦/٨/١٩
محمد بك يزور عزبته	الفجر	١٩٢٦/١٠/٢٨
حياة لص	السياسة	١٩٢٦/١٢/١٠
قهوة ديمترى	السياسة	١٩٢٦/١٢/٢١
من المجنون	السياسة	١٩٢٧/١/١٤

عبد التواب أفندى السجان	السياسة	١٩٢٧/٢/١٨
صورة من حياة	السياسة	١٩٢٧/٤/٢٦
الوسائط ياأفندم	السياسة	١٩٢٧/٩/٩
نهاية الشيخ مصطفى	السياسة	١٩٢٧/١٠/٢٦
عضه	السياسة	١٩٢٨/١٠/١٠
العسكرى	المجلة الجديدة (ملحق العدد ٥)	١٩٣٤/٥/٢٦
الخزنة عليها حارس	السياسة الأسبوعية (ملحق العدد ٣٤٢٤)	١٩٢٤/٦/١٦
النسيان	الأهرام	١٩٦١/٢/٣
امرأة مسكينة (وأعيد نشرها فى مجلة الآداب أبريل، ١٩٧٣)	الأهرام	١٩٦١/٣/٣١
الفراش الشاغر	الكاتب	ابريل ١٩٦١
ثمرة حب خائب	بناء الوطن	فبراير ١٩٦٢

سابعا: مقالات لم تنشر

مئات المقالات بعضها نشر فى الأهرام ومعظمها فى المساء من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٢.

ثانيا الاحاديث

أحمد رشدى صالح، ليس بقنديل أم هاشم وحده يعرفنى الناس، الأخبار ١٩٦٧/١/١٧.

أحمد صالح، تحقيق صحفى داخل رأس يحيى حقى، الجيل، ١٩٦١/٦/١٢.

أحمد هاشم الشريف، إبتداء من أكتوبر القادم يحيى حقى يعمل فى فصل لمحو الأمية، صباح الخير، ١٩٧١/٨/٢٧.

آمال فهمى، يحيى حقى له امنيتان إحداهما عريبه ، الأذاعة ١٩٦٠/٦/١٨.

حلمى محمد القاعود ، لقاء مع يحيى حقى، الجديد. ١٩٧٣/٥/١.

زينب الصيرفى، خمس دقائق مع يحيى حقى، المساء ، ١٩٥٩/١١/٢٣.

ساميه عثمان، درس من يحيى حقى فى الترجمة- اللغة أصبحت ضحية الانفجار السكانى، آخر ساعة، ١٩٧٠/٧/١٥.

عباس الأسوانى، أصرح حديث ليحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٦٩/٨/٤.

عبد التواب عبد الحى، المرأة ليست لغزا، الكواكب.

عبد القادر السعدنى، مهمة الأدب تعميق الفهم الاشتراك، تعاون الأحد، ١٩٦٤/٢/٩.

عبود فوده، س. جـ مع يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦١/٢/٢٤.
عفاف يحيى، ليس بقنديل أم هاشم وحده يعرفنى الناس، الاخبار، ١٩٦٧/١/١٧.
على حلمى، دردشة مع معاون منفلوط يحيى حقى، التعاون، ١٩٦١/١/٢٤.
فاروق شوشه، مع الأدباء ، الآداب، يوليو سنة ١٩٦٠.
فؤاد دواره، صاحب قنديل أم هاشم، الاهرام، ١٩٦٤/٤/٢.
فؤاد دواره لقاء الأسبوع، صاحب قنديل أم هاشم، الجمهورية، ١٩٦٤/١٠/١٥.
فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥.
لبيب حليم لبيب، مع الكاتب القصصى يحيى حقى، وطنى، ١٩٦٤/١١/١.
محسن الخياط، حوار مفتوح بين يحيى حقى وأدباء دمنهور، الجمهورية، ١٩٦٨/٦/١٩.
محمد تبارك، حديث مع يحيى حقى، آخر ساعة، ١٩٦١/١٠/١٩.
محمد جلال، قصاص يسأل وقصاص يجيب (يحيى حقى مع عبد الله الطوخى) الاذاعة، ١٩٦١/٩/٢٣.
محمد رفعت، حديث بين يحيى حقى ومحمد يوسف نجم، الكواكب، ١٩٦٤/١/٢١.
محمد عبد الحليم عبد الله، لقاء بين جيلين، كتاب الاذاعة والتليفزيون رقم ١٠ سنة ١٩٧٣.
محمد زياده، أكثر أدبائنا يتصورون أكثر مما يرون ويفكرون، الحرية، ١٩٦٠/٧/٤.
مفيد فوزى، يحيى حقى ،روز اليوسف، ١٩٦٢/٥/٢.
نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، جريدة الثورة، دمشق، ١٩٦٩/٢/١٩.
نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، صوت الشرق، ديسمبر، ١٩٦٠.
نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، ملحق الأنوار الأسبوعى، بيروت، ١٩٧٠/٦/١٤.
نجاة شاور، صاحب قنديل أم هاشم وأدبنا الحديث، وطنى، ١٩٦٠/٤/٣.
يحيى حقى يقول الاستقالة الآن خيانه. الأخبار، ١٩٥٦/١٠/١٨.
يحيى حقى يبكيه الوفاء، الكواكب، ١٩٥٩/٤/١٤.
يحيى حقى يقول تأملاتى فى الطريق سرقونى، الجمهورية، ١٩٦٠/٢/٢٠.
س. جـ مع يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦١/٢/٢٤.
يطل تأثرت به، الاذاعة والتليفزيون، ١٩٦٢/٣/١٧.
الكتاب الأول له قصة كفاح، بناء الوطن، ابريل، ١٩٦٢.
لماذا لم أكتب للمسرح- هذا رأى فى شباب الأدباء، الأهرام، ١٩٦٣/٤/٤.
أكبر خطأ ارتكبته فى حياتى، آخر ساعة، ١٩٦٥/٤/٧.
سهره مع يحيى حقى فى الاحياء البلدية: لاعقد ولاخوف ، الأخبار، ١٩٦٨/١٢/١١.
يحيى حقى ورأيه فى الأدب المعاصر، المصور، ١٩٦٩/٧/١٨.
يحيى حقى فى ندوة وطنى الأدبية (بمناسبة فوزه بجائزة الدولة التقديرية)، وطنى، ١٩٦٩/٧/٢٧.

ثالثا : مؤلفات عن يحيى حقى

مصطفى ابراهيم حسين، يحيى حقى مبدعا وناقدا، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠.

سمير وهبى، رسالة ماجستير عن يحيى حقى قدمت للجامعة الأمريكية بالقاهرة، ولم تنشر.

samir wabbi, A critical evaluation of the writings of Yehia Hakki, Thesis presented in partial fulfilment of the requirement for the degree of M.A., Centre for Arabic StudiedS, A.U.C., June 1965, i 46 p.

رابعا: مقالات عن يحيى حقى ضمن مؤلفات أخرى

د. سيد حامد النساج، يحيى حقى والصورة القصصية الموضوعية (من ص ٢٨٠-ص٢٩٢)، تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠- سنة ١٩٣٣، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر (المكتبة العربية)، سنة ١٩٦٨.

سيد قطب، فى عالم القصة والرواية: قنديل أم هاشم، كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٤٦.

طه حسين، صح النوم، نقد واصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.

عباس خضر، يحيى حقى (من ص ٢٥٢- ص٢٥٥)، القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠، الدار القومية للطباعة والنشر (المكتبة العربية) ١٩٦٦.

د. على الراعى، قنديل أم هاشم (من ص ١٥٧- ص ١٧٦). دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.

غالى شكرى، احتجاج بين الطين والدماء، (ص ١٢٧-ص١٤٠). أزمة الجنس فى القصة العربية، دار الآداب، ١٩٦٢.

فؤاد دواره، صح النوم (ص ٣٤-ص٣٩) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

لويس عوض، الشفق (حول قصة صح النوم ص ٢١٩- ص ٢٢٥) دراسات فى أدبنا الحديث، دار المعرفة، ١٩٦١.

لويس عوض، اللامنتمى (حول كتاب خطوات فى النقد ص ٢١١-٣٤٢)، مقالات فى النقد والادب، مكتبة الانجلو. د. ت.

د. محمد مندور. يحيى حقى ناقدا (ص ٢١٦-ص٢٢٧). النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، د. ت.

د. نعمات فؤاد، يحيى حقى (ص ٣٢٧- ص ٣٨٨)، قمم أدبية عالم الكتب سنة ١٩٦٦.

د. ناجى نجيب:يحيى حقى وجيل الحنين الحضارى- دار التنوير-بيروت ١٩٨٥

يوسف الشارونى، عنتر وجوليت (ص ١٣٨-ص١٤٢) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الانجلو، ١٩١٧.

Raymond Francis, Aspects de la litte'rature Arabe contempo-

raine,

Dar Al Maaref, 1969, Le Caire (Ye'ȟya Hakki, Bon Re'veil- A la Grqce de Dieu- Antar et Juliette), pp. 216-236.

خامسا: مقالات عن يحيى حقى فى دوريات

ابراهيم الصيرفى، ندوة الفكر حول كتاب «حقيبة فى يد مسافر» - شارك فى الندوة د. حسين فوزى ود. فؤاد زكريا ويحيى حقى، الفكر المعاصر، ١٩٧٠/٢/١.

أحمد أبو كف، أحب كتب يحيى حقى إلى قلبه، المصور، ١٩٦٩/١٠/٣.

أحمد الصاوى محمد، حفلة سرية ليحيى حقى، الجيل، ١٩٥٦/١٠/٢٩.

أحمد الصاوى محمد، فجر القصة المصرية، الأخبار، ١٩٦٠/٢/٢١.

أحمد بهجت، يحيى حقى والجائزة. الاهرام. ١٩٦٩/٧/٤.

أحمد بهجت، حقيبة يحيى حقى، الأهرام. ١٩٦٩/١٢/٢٦.

أحمد بهجت. عطر الحبايب، ١٩٧٢/٤/٤.

أحمد بهجت ، ناس فى الظل، ١٩٧٢/٧/١٦.

أحمد رشدى صالح، سخريات يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٥٩/١١/١٢.

أحمد رشدى صالح، حديث الأسبوع، الجمهورية، ١٩٦٠/٢/٢٠

أحمد رشدى صالح، سهرة مع يحيى حقى، الأخبار، ١٩٧٢/١١/٧.

أحمد رشدى صالح، بمنتهى الحب يمزق يحيى حقى هذه القصص (حول كتاب انشودة البساطة)، الأخبار ١٩٧٣/٢/١٦.

أحمد رجب، ياعمنا الكبير يحيى حقى، (حول مسرحية قنديل أم هاشم) آخر ساعة، ١٩٦٥/١١/١٧.

أحمد زكى عبد الحليم، جائزة الدولة التقديرية للأدب لصاحب قنديل أم هاشم، حواء ، ١٩٦٩/٧/١٩.

أحمد صدقى الدجانى، وعد يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦٥/١٢/١٦م

أحمد عباس صالح، يحيى حقى، الشعب، ١٩٥٩/٧/٥.

أحمد عباس صالح، الأب الروحى لأدبنا الحديث (عن كتاب خطوات فى النقد)، الجمهورية، ١٩٦١/٦/٢٣.

أحمد عباس صالح، حبيب المنكسرين والبلهاء والمساكين، الجمهورية، ١٩٦٢/٤/٧.

أحمد عباس صالح، فكرة فابتسامة، الجمهورية، ١٩٦٢/٧/١٣.

أحمد عبد المعطى حجازى: مجموعة مقالات بالأهرام-طوال شهرى مايو،يونيو ١٩٩١.

أحمد محمد المطيرى، النقاد وقنديل أم هاشم، الشهر، نوفمبر، سنة ١٩٦١.

اسماعيل المهدوى، دمعة فابتسامة، الجمهورية، ١٣ /٧/ ١٩٦٢.

المقريزي، الوحوش يسمعون الموسيقى، (حول كتاب خليها على الله)، الجمهورية، ١٩٧٤/٨/١٠.

توفيق حنا، محاولة لتقديم قصة البوسطجي، الشهر، سبتمبر سنة ١٩٦٠.

توفيق حنا، الصعيد في فن يحيى حقي، المساء، ١٩٦٠/١٠/١٠

حسن عبد الرسول، الرجل الذى اعتذر كثيرا، الأخبار ١٩٧١/٩/١٠.

حلمى سالم، مخرج تلفزيونى يعتدى على يحيى حقى (حول قصة قنديل أم هاشم)، الكواكب، ١٩٦٧/٢/٢١.

رجاء النقاش، ابتسامات يحيى حقى (حول كتاب فكرة فابتسامة)، الأخبار، ١٩٦٢/٥/٢٨.

رجاء النقاش، عاشق في الستين، الجمهورية، ١٩٦٤/١٢/٢٧.

د. رشاد رشدى، كثير من قصصنا لامعنى لها لأن الفاعل فيها مجهول، أخبار اليوم، ١٩٦١/٤/٨.

سعد الدين وهبه، يحيى حقى والبحث عن أسلوب، الاذاعة، ١٩٦١/٢/٤.

سليمان فياض، أنشودة البساطة، المساء ١٩٧٣/٢/٢٥.

سمير وهبى، أثر البيئة في يحيى حقى، الكاتب، فبراير/١٩٦٥.

سمير وهبى، بين توفيق الحكيم ويحيى حقى، الفكر المعاصر، ديسمبر ،١٩٦٥.

سمير وهبى ، قنديل أم هاشم، الكواكب، ١٩٦٦/٣/١٥.

د. سيد حامد النساج، فجر القصة القصيرة عند يحيى حقى المساء ١٩٦٩/٧/٧.

د. شكرى محمد عياد ، يحيى حقى على باب الله، الجمهورية، ١٩٦٩/٦/٢٦.

صالح مرسى، يحيى حقى أبى الذى أصابنى بعقدة أوديب، الهلال، أغسطس/ ١٩٧١.

صبرى حافظ، ناس في الظل وقضية النثر العربى، الآداب، سبتمبر ١٩٧١.

صلاح عبد الصبور، الظاهر والباطن (من يحيى حقى الى مصطفى محمود)، الأهرام، ١٩٦٥/١/٨.

طه حسين، صح النوم، الجمهورية، ١٩٥٥/١٢/١٠..

وأعيد نشره فى كتاب، نقد واصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.

عاشور عليش، عنتر وجوليت والأستاذ يحيى حقى، المساء ١٩٦١/٢/٢.

د. عبد الحميد ابراهيم، رواد القصة وظواهر المجتمع المصرى، الآداب، ابريل ١٩٧١.

د. عبد الحميد ابراهيم، يحيى حقى وفيض الكريم، الزهور ابريل ١٩٧٣.

* عبد الرحمن صدقى، عينان ماكرتان في وجه حقى، روز اليوسف، ١٩٦٩/٨/١١.

* عبد العزيز محمد الزكى، يحيى حقى، وصراع الثقافيين، الفكر المعاصر، ابريل ١٩٧٠،

عبد الفتاح الفيشاوى، التخطيط والتنفيذ، القاهرة، ١٩٥٨/٥/٢.

عبد الله أحمد عبد الله، القصصى الذى جعل شعاره: خليها على الله، الاذاعة، ١٩٥٩/٩/٥.

عبد الله خيرت، عالم هذا الانسان، الاذاعة والتليفزيون، ١٩٧٢/٩/٣٠.
عبد الله خيرت، أنشودة البساطة، الجديد، ١٩٧٣/٢/١٥.
عبد الله الطوخى، سر يحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٦٢/١٠/١٩
عبد النور خليل، قلب يحيى حقى كله حب، الكواكب، ١٩٦٢/٨/٢١.
عبد المنعم صبحى، الكلمة والصورة (حول تحويل أعماله القصصية الى أفلام)، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٧٢/١١/١١.
عبد الوهاب الاسوانى، انشودة البساطة، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٧٣/٤/١٤.
عثمان العنتبلى، رأى فى كتاب خطوات فى النقد، الأهرام، ١٩٦١/٩/٢٩.
د. على الراعى، كتاب يحيى حقى الجديد خليها على الله، المساء، ١٩٥٩/١١/٢.
فاروق شوشه، يحيى حقى والدعوة الى أسلوب جديد، الأخبار، ١٩٧١/٣/٢٨.
فاروق عبد القادر، الطفل الكامن فى يحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٧١/٨/٢
فاروق منيب، خطوات فى النقد، المساء، ١٩٦١/١٠/٢.
فتحى فرج، البوسطجى- خطوة جادة على الطريق نحو فيلم مصرى معاصر، الفكر المعاصر، يونيو سنة ١٩٦٨.
فؤاد دواره، خطوات فى النقد، الكاتب، نوفمبر/ ١٩٦١.
فؤاد دواره، صاحب قنديل أم هاشم ، الجمهورية، ١٩٦٢/١٠/١٥.
فؤاد دواره، اعترافات يحيى حقى (حول قصة كان)، الاذاعة، ١٩٦٩/٢/١١.
فوزى العنتيل، ياليل ياعين (سهراية مع الفنون الشعبية)، الطليعة، مارس ١٩٧٣.
فوزى سليمان، صاحب الأسلوب الواعى المدقق، المساء، ١٩٥٩/٢/١٨.
فوزى سليمان، مع كتاب يحيى حقى خطوات فى النقد، وطنى، ١٩٦١/١١/١٩.
كامل الشناوى، أحاديث الأسبوع، الجمهورية، ١٩٦١/١٢/٣٠.
كمال النجمى، انطباع مؤلم عن كتاب ممتع (خطوات فى النقد)، الكواكب ،مايو/١٩٦٣.
د. لويس عوض، الشفق (حول قصة صح النوم)، الشعب، ١٩٥٧/٥/٥.
ونشرت فى كتاب:«دراسات فى ادبنا الحديث، دار المعرفة ١٩٦١
د. لويس عوض، اللامنتمى (عن كتابة خطوات فى النقد) الجمهورية، ١٩٦١/١١/١٠.
ونشرت فى كتاب: مقالات فى النقد والأدب، مكتبة الانجلو د.ت.
د. لويس عوض، فن الابتسام، الاهرام، ١٩٦٢/٧/٦.
محمد جبريل، صورة (حول كتاب تعالى معى الى الكونسير) المساء، ١٩٦٩/١٠/٥.
محمد جبريل، مصر فى أدب صاحب القنديل، المساء، ١٩٧٤/١/٩.
محمد جبريل، ياليل ياعين- سهراية مع الفنون الشعبية، المساء، ١٩٧٤/١١/١٦.
محمد حلمى القاعود، موسم البحث عن هوية، سنابل، ١٩٧٢/٦/١٥.
محمد عبد الله الشفقى، دمعة فابتسامة، مجلة الكتاب العربى، مارس ١٩٦٦.
محمد صدقى، يحيى حقى يفتتح مدرسة لمحو الأمية فى مصر الجديدة، الجمهورية،

.١٩٧١/٧/٢٤

محمد عفيفى ، رسالة الى يحيى حقى، آخر ساعة، ١٩٦٢/٧/٢١.

محمد على هديه، يحيى حقى وتجربة النشر الجديدة، الجمهورية، ١٩٦٥/٣/٢.

محمد كامل، عنتر وجولييت فى أدب يحيى حقى، الأخبار، ١٩٦١/٢/١٨.

محمد محمد قاسم، يحيى حقى وقنديل أم هاشم، اليوم، (طرابلس- ليبيا) ١٩٦٩/١٢/١٦.

د. محمد مندور، فجر القصة فى كتابين، الجمهورية، ١٩٦٠/٣/٢٦.

د. محمد مندور يحيى حقى المصور بالقلم، الجمهورية، ١٩٦١/٥/٣.

د. محمد مندور، النقد بين لويس عوض ويحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦١/٩/٢٧.

د. محمد مندور، نظرة فابتسامة، الجمهورية، ١٩٦٢/٦/١٣.

محمود أمين العالم، قصيدة ممتدة من ثورة ١٩١٩ (حول كتاب دمعة فأبتسامة) المصور، ١٩٦٥/١٢/٢٤.

محمود تيمور، فكرة فابتسامة، المساء ١٩٦٢/٦/١٩.

محمود تيمور، بين سبع من الحلوى وقنديل أم هاشم، الأخبار، ١٩٧٠/٧/١٢.

د. مراد وهبه، على هامش عنتر وجولييت ، أخبار اليوم ١٩٦١/٥/٢٧.

مصطفى عبد اللطيف السحرتى، يحيى حقى الانسان الفنان الشهر، مايو ١٩٦١.

د. مصطفى محمود، يحيى حقى ، روز اليوسف، ١٩٦١/٢/٦.

ملك عبد العزيز، دمعة فابتسامة ليحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦٥/١٢/٢٣.

منير عامر، العاشقة تبحث عن الحب (عن ترجمته لرواية البطلة لميخائيل سادوفيانو).

نبيل فرج، صح النوم، الآداب، سبتمبر ١٩٦٦.

نبيل فرج، انشودة البساطة- ايقاعات الحزن والألوان السوداء الأنور اللبنانية، ١٩٧٣/٢/٢١.

ونعمات أحمد فؤاد، خطاب مفتوح الى الاستاذ يحيى حقى، المجلة، ابريل ١٩٦٠.

د. نعمات أحمد فؤاد، يحيى حقى الفنان، المجلة، سبتمبر ١٩٦٠.

د. نعمات أحمد فؤاد، فن الصورة عند يحيى حقى، الكاتب اغسطس ١٩٦٢.

نعمان عاشور، الوثبة الضخمة فى عنتر وجولييت، الجمهورية ١٩٦١/٢/٢١.

د. نعم عطية، لوتريك فى منفلوط، الكاتب، نوفمبر، ١٩٦٣.

د. نعيم عطية، تجربة الكتابة الأدبية عند يحيى حقى، الكاتب، مايو ١٩٦٦.

د. نعيم عطية ، جيران القنديل، دراسة فى أدب يحيى حقى، الآداب، نوفمبر ١٩٦٧

د. نعيم عطية، الضغوط الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، الرسالة الجديدة، مايو ١٩٧١.

د. نعيم عطية، عامل الارادة فى قصص يحيى حقى (١) الكاتب مارس ١٩٧٣

د. نعيم عطية، عامل الارادة فى قصص يحيى حقى (٢) عليوى والغجرية ، الكاتب، يونيو، ١٩٧٣.

نقولا يوسف، عيسى عبيد وفجر القصة المصرية (حول كتاب فجر القصة المصرية)، المساء ١٩٦٢/٦/١٢.
وحيد النقاش، مع يحيى حقى الحكيم الشعبى الذى يفتح قلبه لكل تفاصيل حياتنا، الاهرام، ١٩٦٥/٦/٢٠.
د. يوسف ادريس، عنتر وجولييت، الجمهورية، ٢٧ فبراير ١٩٦١.
يوسف الشارونى، عنتر وجولييت فى القرن العشرين، الأخبار ١٠ مارس ١٩٦١.
يوسف الشارونى، يحيى حقى فنان الصورة القصصية، الهلال مايو، ١٩٧٢.
يوسف الشارونى ،انشودة البساطة، الزهور، يوليو ١٩٧٣.
جلسة رائعة فى قلب انسان، المساء ١٩٥٩/١٠/٩.
ابتسامات يحيى حقى، الأخبار، ١٩٦٢/٥/١٨.
قفة أم اسماعيل، (نقد فيلم قنديل أم هاشم) المصور، ١٩٦٨/١١/١٥.
صاحب قنديل أم هاشم يفوز بجائزة الدولة التقديرية فى الأدب التعاون، ١٩٦٩/٦/٢٢.
J.Jomier et B. Couturier, Deux Extraits des Souvenirs de M. Ye'hya Hakki, Extrait de MIDEO, tome 6,1959-1961, Dar Al Maaref, Le Caire.
Charles Vial, Ye'hya Hakki, humoriste, Annales Islamologiques, tome II, 1972, PP. 351-365.

نقلا عن «سبعون شمعة»

الحياة الثقافية

«ليالي السك العتيقة»/ الرجال يرحلون الى الشمال: حسن نور/ رحيل سامي السلاموني/رسالة لندن: رقابة ويهود وشذوذ جنسي: أمير العمرى/ ندوة: «أدب ونقد» تحتفل بمحمد عفيفي مطر/ تواصل.

نقــد

ليالى المسك العتيقة للقاص حجاج أدول

الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى القصة لعام ١٩٩٠

الرجال يسافرون إلى الشمال

«ليالى المسك العتيقة» عنوان المجموعة القصصية الأولى للكاتب النوبى حجاج حسن أدول، تعتبر إضافة جديدة إلى ذلك النوع من الأدب الذى يتسم بخصوصية شديدة وارتباط حميم ببيئة معينة، لها عبقها وأريجها، ذلك أن القصص التى تضمها المجموعة تدور أحداثها فى أرض النوبة بعاداتها وتقاليدها المستمدة من العلاقات المتجذره بين الأفراد المنتمين إلى أصول واحده..

تلك هى البيئة النوبية التى لم يسبق لكاتب سوى الروائى الفذ الصديق «محمد خليل قاسم»، أن تناول مايجرى فوقها فى أعمال أدبية لشدة خصوصيتها وانغلاقها على أهلها الذين عاشوا فى شبه عزلة بين منطقتى الشلال الأول جنوب أسوان، ووادى حلفا بطول ٣٦٠ كيلو متر على ضفتى النيل النوبى، فلم يكن يربطهم بالشمال والجنوب سوى باخرة، أطلق النوبيون عليها اسم البوسته، إذ ارتبط وصولها على مرافئ القرى بوصول الطرود والخطابات التى يرسلها المهاجرون الى الشمال سعيا وراء الرزق بعد أن ابتعلت مياه النهر التى احتجزها خزان أسوان بعد تعليته الأولى ١٩١٢م، والثانية ١٩٣٧م البقية الباقية من أراضيهم الزراعية التى كانوا يعتمدون على محاصيلها ،فضاقت بهم سبل العيش، مما اضطر الرجال والشباب للسفر إلى مدن الشمال، ولم يبق هناك سوى النساء والشيوخ والأطفال. وفى الغربة يعيش النوبيون على أمل العودة الى أرض الأجداد، وحتى يحقق ذلك يضطر أن يدخر من كسبه الفقير جزءً ضئيلا، وعندما يحرقه الشوق والحنين لرؤية أهله يجد نفسه مسوقا اليهم، قاطعا المسافات الطويلة فى سفر صعب وشاق، لكنه سرعان ماينسى ذلك فى لحظة اللقاء الحاره التى يستكن خلالها فى أحضان أحبائه، وبين أرجاء الدروب والدور والنهر والجبال والنخيل التى لم تغب عنه فى غربته، ويعيش بينهم أياما ليرجع بعدها مرة أخرى للجرى والسعى وراء الرزق.

... وهكذا إلى أن تم بناد السد العالى، فابتعلت مياهه العاتية كل ما ألفه النوبيون وخبروه فوق أرضهم.. الدور، السواقى، نخيل البلح والدوم، أشجار السنط، الأرض، أجداث الموتى وحتى أحلامهم البسيطة، وهُجِّر النوبيون إلى منطقتى كوم امبو وإسنا فى اكتوبر ٦٣، لكن أبداً، لم يتخل النوبيون عن حلم العودة الى أرض الأجداد.. إلى النوبة الأصيله ليعمروا اراضيها فتجرى الدماء فى شرايينهم من جديد.

تلك هى أرض النوبة التى انجبت المناضل العظيم الشاعر «زكى مراد»، والروائى الفذ «محمد خليل قاسم». صاحب الشمندوره، والشاعر العبقرى عبد الدائم طه والشاعر محمود شندى وكتاب القصة يحيى مختار وحسن نور وإدريس على وحجاج أدول ومحمد وهبه ومحمود عبده والكاتب المسرحى أنور جعفر.

والمجموعة القصصية التى نحن بصددها الآن «ليالى المسك العتيقة» صدرت فى ديسمبر ٨٩ على حساب الكاتب الخاص، وبالرغم عن قسوة الظروف المالية التى يعيشها هذا الجيل من الكتاب فانه يجد نفسه مضطرا الى ذلك فى الوقت الذى يشعر فيه بضرورة تقديم نفسه للحقل الأدبى بمجموعة من أعماله، وإن كان من المفروض ان العمل الجيد يفرض

نفسه على دور النشر ولكن ما العمل إذا ما كانت هذه الدور- حتى الرسمية منها- التى يضطلع بالعمل فيها كتاب ومبدعون يماطلون ويسوفون، بل أن منهم من يرفض عملا إبداعيا لكاتب لايعتنق معتقداته، متناسيا أن كل من يعيش على تراب هذا الوطن ساهم بطريق أو بآخر فى تمويل جهة النشر التى يعمل بها.

هذه فى الحقيقة مشكلة يعانى منها الكثير من الكتاب، وكنت أحسب أن المبدعين وحدهم يعيشون هذه المعاناة، حتى قدر لى الاشتراك فى مؤتمر «أدباء مصر فى الأقاليم» الذى عقد فى أسوان فى الفترة من ٤/١ حتى ٤/٣/ ٩٠، فسمعت أحد النقاد يعلن فى إحدى الندوات أنه أيضا يعانى من أزمة النشر وأيده فى ذلك الكثير، فخفف ذلك من وطأة الشعور بالمرارة على سوء الحظ الذى أوقعنا فى درب الأدب المسدود، خاصة وأن كل النقاد المشار اليهم يسبق اسماءهم لقب الدكتور.

وتضم مجموعة «ليالى المسك العتيقة» اربع قصص.. ثلاث منها طويلة هى:

«الرحيل الى ناس النهر»، «أديلا ياجدتى»، «زينب أوبورتى» وواحدة منها قصيرة وهى التى اتخذت منها المجموعة عنوانا لها.. والقصص الثلاث الأولى لايمكن أن تدخل فى إطار القصة القصيرة التى تتميز أساسا بالتكثيف والإيجاز، وأزعم انها تقع بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة أو لنقل انها مزيج من الرواية والقصة معا، ولاضير فى اللجوء الى أى شكل من أشكال التعبير، فتطور الحياة المستمر السريع فى حاجة دائمة لأشكال جديدة تتوائم مع هذا التغيير- وإن لم تكن القصة الطويلة شكلا جديدا- والخروج عن المألوف ورفض القولبة مطلوب بالطبع.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول أنه ليس ثمة حدود فاصلة بين القصة القصيرة والرواية، وليس هناك إلزام بعدم المزج بينهما كما فعل حجاج أدول فى مجموعته وغيره كثيرون مثل خيرى شلبى والمنسى قنديل .. صاغ حجاج قصصه فى أسلوب شيق، ورشيق دون اللجوء الى التغريب أو الغموض الذى يظنه البعض تجديدا فيتعمده للإيهام بأنه امتلك ناصية هذا الفن الصعب.

تبدأ المجموعة بالقصة الطويلة «الرحيل الى ناس النهر» مستخدما اسطورة ناس النهر المنتشرة على امتداد القرى النوبية كلها، فللنهر أناس يعيشون فى قاعه، ويخرجون منه فرادى الى الشاطئ خاصة فى ساعات القيلولة وفى الليالى المظلمة التى يغيب فيها القمر، ويتخذون هيئة أدمى جميل الصورة، جميل الصوت، ومنهم من يعشق أناسا من البشر، فيستميلونهم ويأخذونهم الى قاع النهر ويتزوجون بهم.

وقد انتشرت هذه الأسطورة بين النوبيين انتشارا كبيرا حتى لاتكاد قرية هناك تخلو منها فاكتسبت سمة الحقيقة، اذ كانت الأمهات والجدات يحذرن أبناءهن، حتى الكبار منهم، من الذهاب الى شاطئ النهر ساعة القيلولة وبعد غروب الشمس.

تبدأ القصة بتأكيد أنا (بشدة مفتوحة على النون، ومعناها الجده) كورتى بأن أشا (عائشة) آشرى الجدة لم يلدغها عقرب ولم يأكلها ذئب، بل انكشف عنها غطاء ناس النهر، وفى هذا استعارة للمقولة الشائعة انكشف عنه الحجاب، إذ أن ناس النهر لايراهم إلا من اتصف بذلك، فمن ينكشف عنه الحجاب يرى مالم يره غيره، يقول الحق جل وعلا «فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد» (سورة ق)، فلما انكشف الغطاء لـ «آشا آشرى» الجده عن ناس النهر ذهبت اليهم، ليس هذا فقط، بل ذهبت أنا كورتى الى أبعد من ذلك، إذ راحت تستطرد وكأنها اطلعت على هذا العالم السرمدى وراحت تصف الحال التى أصبحت عليها آشا آشرى الكبيرة: «هى الآن فى سرور وحبور عند ناس لاينقطع الفرح عن مائهم ولاتهمد الدفوف فى قراهم...» (ص٥).

ومن يومها وآشا آشرى اختفت تماما من القرية، ولما ولدت حفيدتها بنفس جمالها سموها باسمها.

وهذا إيحاء بأن الأجيال تسلم الحياة لبعضها لتستمر الدورة ويتحقق البقاء للجنس حاملا نفس الصفات، وكما خاب أمل آشا- آشرى الجده يتزويجها من شخص لاتحبه وفرضوا عليها التزام الدار، خاب أمل آشا- آشرى الحفيدة، فقد سافر حبيبها صيام إلى الشمال بعد أن بلغ مبلغ الرجال سعيا وراء الرزق، ولم يعد- كما وعدها- بعد عام ليقترن بها، فقد سحرته المدن التى تطل على مياه البحر المالح الذى شرب منه فقسى قلبه ولم يعد يسأل عنها.

وربط القاص بين ذهاب آشا- أشرى الجده الى ناس النهر وسفر صيام الكذاب، الهلاس الى الشمال، فكلاهما ضاع، ضاعت الجدة فى مياه النهر، بينما ضاع صيام فى مياه البحر، كما أن آشا- آشرى الحفيدة آثرت الإنسحاب من حياتها فى القرية لتبدأ حياة جديدة هناك فى قاع النهر حيث تعيش جدتها.

إن سفر صيام الى الشمال، وانقطاع أخباره واليأس من عودته، يمثل ضياع الأمل الذى ظلت آشا- آشرى الحفيدة تعيش عليه سنوات طويلة، حتى أن لداتها تزوجن وأنجبن بنات اشرأبت أثداؤهن وارتوت اجسامهن بماء الشباب وأصبحن مطمعا لأجيالهن من الشباب،

وصيام لايأتى ليتزوج منها.

هذه هى الفكرة، أو المشكلة الجذرية التى شكلت حياة النوبيين.. سفر الرجال الى الشمال بحثا عن لقمة العيش التى باتت صعبة المنال بعد بناء خزان أسوان ١٩٠٢، وهو نفس العام الذى ولدت فيه آشا الحفيدة. فلم يكن صيام وآشا- آشرى إلا رمزا لكل شباب النوبة الذين عاصروا هذه الحقبة، فكل الشباب غادروا النوبة، وكلهم ذاقوا مرارة الغربة وهوان البحث عن لقمة العيش والمعاملة القاسية والنظرات المتعالية، وهم الذين عاشوا حياتهم فوق تراب أرضهم، يأكلون من خيرها، وربما تعاكسهم الظروف فى الغربة فيظلون بدون عمل لمدة طويلة، يأخذ بخناقهم اليأس فيقطعون كل صلة بذويهم، إذ يخجل الواحد منهم أن يرسل خطابا لهم لايحتوى على حوالة مالية بمصاريفهم الشهرية، وهذا ماحدث لصيام، وماحدث لجمال ابن داريا سكينة بطلة الشمندوره للروائى الراحل خليل قاسم، فمأساة داريا سكينه وابنتها شريفة كان سببها سفر ولدها جمال الى مدن الشمال للعمل هناك ليعين بجزء من دخله أمه وأخته اللتين تركهما فى القرية التى ابتلع الخزان أراضيها الزراعية، ولكن جمال ظل سنيناً طويلة دون أن يرسل مليما واحدا إلى أمة التى ذاقت وأخته شريفة الأمرين، وقبل أن يعصف بهما اليأس جاءهما خطاب منه وبداخله جينها واحدا، فُردتْ اليهما الروح.. لقد أرسل جمال الجنيه لهما بعد أن نجح فى العشور على عمل استطاع أن يوفر من عائده هذا المبلغ الضخم، ثم يسافر جمال الى البلدة- بعد سنين طويلة من الغربة- فى زيارة ومعه زوجته الغير نوبية و...» وعلى هذا الأمل- أمل مجئ صيام الى البلدة- عاشت آشا- آشرى، وهى تجتر ذكريات الأيام القليلة الحلوة التى عاشتها معه.

«يصرخون بالأغانى لأسطورة فاناً (فاطمة)، أزما انت فلا تغنى لأسطورة فانا، لكن تغنى بصوتك العالى: آشا.. بماذا أكلت... باللبن أم بالسمن؟ ابتسم فرحة بإعلان حبك» (ص١٢) وبعد سنوات طويلة من الصبر يجيئوها خطاب تعرف منه بقدوم صيام، لكن قبل أن تتم فرحتها انقلب المركب الذى يحمله فى النهر، وكان صيام مريضا فلم يستطع السباحه فابتلعه الماء الذى ابتلع من قبل الدور، وكل الآمال التى كانت فى الصدور تمور.

والربط هنا بين ضياع الحبيب.. الأمل وضياع الزرض.. الوطن ضرورى وهام، فالقصة ليست قصة صيام وآشا- آشرى.. بل هى أكبر وأعمق من ذلك بكثير، فبضياع الأرض الزراعية التى غمرتها مياه الخزان ضياع لحياة النوبيين، وضياع الحبيب المرتقب ضياع لحياة جيل.. بل أجيال مابعد خزان أسوان.. اذ لم يعد فى النوبة غير الحواء والملل فوق أرض جرداء لاتنبت إلا الصهد والشوك والرمال.

«كل قرية فقدت غريقا أو أكثر، النجوع كلها، الجنوب كله نائم على ضحايا الكارثة» (ص٢٣)

«يبكين مكتوب الهجرة على أزواجهن وأبنائهن، مرعويات من مستقبل غامض، يندبن قدرهن» (ص٢٤)

وتضيع آشا- آشرى، نوارة النجع وأجمل جميلاته.. ضاعت فى النهر، بينما كان رجاله ضائعين، غارقين فى سكرهم، حتى أن ذهابهم الى النهر كان مجرد قضاء واجب.

وكأن القاص يريد أن يقول لنا إن هؤلاء الرجال لاحيلة لهم لانقاذ أرضهم من الغرق، فهم الطرف الأضعف، وتجئ أنا كورتى صائحة فى لوعة وكأننى أسمع فى صياحها أصوات كل النوبيين.. «ياأهل المروه ياهوووه» وتنتهى القصة، لكن مازال يتردد أصدرؤها يا أهل المرود ياهو وره: يردد هاكل النوبيين.. لكن يبدو أن الآذان أصابها الصمم فلم تعد تسمع.

وتلتقى فكرة «آديلا ياجدتى» مع فكرة «الرحيل الى ناس النهر» فبطلا القصتين سافرا الى الشمال، وإن كان صيام غرق فى النهر عند عودته الى النوبة، فإن بطل «آديلا ياجدتى» رجع الى قريته مصطحبا ولده محمدا- النص بغله، وهو مايطلق على الأبناء المولودين من أب نوبى وأم غير نوبية- إذ أنه تزوج من المدينة التى عمل فيها من جورباتية (لفظ يطلق على كل من هو غير نوبى)، ويرفض النوبيسون أن يتزوج إنثهم من غير نوبية ويقاومون مثل هذه الزيجات، وإن تم رغما عنهم فلا أقل من مقاطعة ولدهم العاق الذى اقترف هذا الأثم،

ورجوع الإبن الى القرية بعد هذه الزيجة والجابه ولدا وبنتا جعل الأم فى موقف لاتحسد عليه أمام أهلها وذويها فى النجع، ولم تخف الأم كرهها لمحمد ابن ابنها... وتتنامى هذه العاطفة لدى كل النوبيات من تنطلق أنه لاخير فيمن يخطفن أبناءهن من النساء بيض الوجوه ولا فى نسلهن، لكن الكاتب فى قصته «آديلا ياجدتى» أراد أن يثبت العكس.

تناول القاص تلك الفكرة بأسلوب فكاهى، كاريكاتورى، خفيف الظل، أطل من خلالها خفة روح الجده العجوز، وطريقة كلامها، وسلوكها مع حفيدها محمد، ثم مع زوجة ابنها التى أحبتها من قلبها بعد تطبيبها وشفائها، كما يتزوج محمد- النص بغله-

الجامعي من إبنه عمته زينب التى لم تغادر النوبة فرضى أهل أبوه عليه-

والى جانب الفكرة الأساسية تلك تعرض القاص لبعض التقاليد والعادات التى أصابها التغيير فى منطقة التهجير، ففى النوبة الأصيلة لم تعرف النساء البيع والشراء، إذ كان دورهن يقتصر على العمل فى الزراعة والبيت، لكنها فى النوبة الجديدة تبيع البيض والدجاج فى يوم السوق وكان هذا عيبا شائنا فى النوبة الأصيلة حيث كان النجع مغلقا على أهله الذين يرجع نسبهم- فى الغالب- إلى جد واحد، فكان اللبن والبيض يعطى بدون مقابل.

وفى الحقيقة أن كره النوبيين لغيرهم- الجورباتية- نابع من شعورهم بأنهم سبب الفاقه التى أصابتهم منذ أن أغرقت المياه التى احتجزها خزان اسوان وراء أراضيهم الزراعية، ففقدوا مصدر رزقهم، وقوبلوا من الحكومات المتعاقبة بالإهمال التام، فلا مشاريع أقيمت للعمل بها ولامعونات شهرية تعينهم على العيش.

«نزعونا من جذورنا فصرنا كالهيش، ساح أولادنا فى بلاد الله خدما يطعمون الأحفاد بقايا الخواجات والبكوات، ونحن هنا رمونا كالمغير فى وادى الجن، أعطونا أرضا لاتزرع إلا نبات الشيطان..قتلونا يابنى.. الجورباتيه قتلونا (ص٤٤)

لقد كان تهجير النوبيين من أرضهم القديمة كانتزاع الروح من الجسد، ولذا فان أمل العودة الى النوبة الأصيلة سيظل يمور فى صدورهم حتى يتحقق والإفلا أقل من دفن رفات من يمت هناك فى أرض الأجداد. «أنا أطلب من ربنا أن أموت فى بلدنا القديم، وأدفن على ربوة مدافننا التى تطل على نيلنا ونخلينا وبيوتنا وزرعتنا (ص٥٢)

وفى قصة «ليالى المسك العتيقة» يتغزل القاص فى النوبة الأصيلة..فى لياليها الجميلة الحلوة ويصفها كما لو كانت ليالى من ألف ليلة وليلة، ليالى تعبق برائحة البخور وتزفر طيب المسك، وماء النيل يجرى حلوا كما الكوثر، وفى هذه الليالى الحلوة الساحرة «تولد الاجيال داكنة البشرة، يحملون شموسهم فى وجوههم، صارخين واء..واء» (ص٦١)

وفى أحد هذه الليالى تضع صالحه أول مولود لها ولزوجها الذى تروى القصة على لسانه..إذ أن الوليد سيجئ حاملا نفس الوجه الأسمر، وكعادة القاص يبدأ القصة بمحاكاة صوت الوليد ويبيك ويبيك، فهذا الشئ يستهوية تماما لدرجة أنه لاتوجد قصة واحدة تخلو من ذلك.

الزوجة تعانى من الام الوضع، والجنين لن يخرج من مكمنه إلا حين يحين الحين، والزوج متوتر، دائم الحركة، لن يهدأ الا بعد مجئ الجنين ويسمع صريخه الذى هو أحلى من رنين الطنبور.

ومن هذه البداية لقصة «ليالى المسك العتيقة» يلتقط خيط الاسترجاع والاستدعاء (الفلاش باك)، اذ يعود الزوج بذاكرته للوراء، ثم يحاول تضفير الأحداث الآنية بشبيهاتها فى الماضى.. بما حدث بينه وبين محبوبته- زوجته الحالية- أيام الشباب والشقاوة الحلوه.. أيام آن كان يغازلها ويطاردها، بأدب أحيانا وبقلة أدب أحيانا كثيرة.. يرقص أمامها فيستعرض عضلاته فى هذا الفن، ويغنى لها الأغنية التى يحفظها النوبيون كلهم «الجمربويا عليك تجيل» حتى يصل الى مقطع «البرتجان نهدك مدردم» ويروح يكررها اذ أن فى ذلك وصف دقيق لنهد محبوبته.

«فصدرها عجيب، مريب، يخبله بالرجرجة» وفى الحقيقة أننى لم استسغ وصف الريبة للنهد إذ لم أجد علاقة بينهما إطلاقا. ويتمنى الزوج الذى صار أبا لمولودة، جاءت الى الدنيا منذ لحظات قصار، أن يتزوجها حبوب إبن أخته الصغير ذو الثلاث سنوات، بعد أن يكبر ويصير شابا حتى لاتخرج ابنته عن محيط العائلة.

«هل ستكون من نصيبك..؟ هل ستطاردها فى الكثبان الرمليه، وخلف سيقان النخيل..؟ ستغازلها بأدب وبقلة أدب؟؟» (ص٦٠)

ثم يحاول إغراء الطفل بشئ يستهويه هو نفسه فيخال أن ذلك يستهوى حبوب حين يكبر..

«سيكون نهدها مثل نهد أمها... ثقيلا..»

وكعادته..لايكتفى القاص بتناول الحدث الأساس، بل يلجأ أيضا إلى الأحداث الهامشية حتى يجسد تصوير خصوصية البيئة «ففى العشيات المقمرة أكون بين أترابى تحت شجرة الدوم، نتغزل فى سماحة وجه الحبيبة السمراء التى لانسميها» (ص٦٢) لكنه يجانبه الصواب عندما يستهويه الوصف، فيزيد فيه ويسهب، مما يجعلنا نحس بتعمده ذلك، وأحيانا يستخدم لغة خاصة بعيده عن جو القصة..

«السين من السلسبيل، واللام مشبعة من الأفواه الرطبة، والألف صاعده موازيه لصعود أيادينا حتى الاصداغ بجوار العين المسدلة (ص٦٢)

إسهاب بخل بالقصة ولاتحتملة القصة القصيرة اطلاقا، بالاضافة الى أنها تشوش على المتلقى وتحول دون تواصله مع القصة، وبالمثل يمكن أن يقال ذلك بالنسبة للكلمات التى يجسد بمقاطعها طريقة نطق الكلمات، وأرى أن الإفراط فيها يؤدى الى نتائج



سلبيــة..اذ المفروض أن مثل هذا التـقطيع للكلمات يكون مرة أو مرتين على الأكثر، لكنها كانت كثيرة الى الحد الذى جعلتى أتغاضى عن قراءتها كلما قابلتنى، (راجع الصفحات من ٦٣ الى ٦٩) حتى لا أخرج من متابعتى للقصة..

واذا مـاكـان هناك شئ من الأسطورة فى قـصـة «الرحيل الى ناس النهر» فإنه يكون غالبا فى القصة الطويلة جدا (٤٢ صفحة) «زينب اوبورتى» وسأتعامل معها من هذا المنطلق، الأمر الذى يجعلنى اتقاضى عن كثير من التجاوزات... مثل:-

- «عندنا نقسمهم ثلاثة... الأدمير (ذرية آدم) نحن ونصفنا أشرار مثل قابيل والنصف الآخر آخيار مثل هابيل، ثم ساكنوا النهر وقاعه وهم ايضا اخيار وأشرار» ص٧٢

- تغير حالة الجو بفعل السحر، اذ تصبح درجة الحرارة فى النوبة ٢٠ تحت الصفر فى فصل الشتاء، وبلاد النوبة معروف انها تقع تحت خط ٢٤ ويسودها المناخ القارى الذى يستحيل فيه وصول الحراره الى هذا الانخفاض حيث تتجمد المياه وتغطى الثلوج كل الأشياء. وفى الصيف تتحول البلده الى نار متقده حتى يخال أن الشمس ترسل كرات من نار.

- عدم افتراس الوحوش الجائعة لزينب اوبورتى عندما أصيبت بالعمى، وجرت اليهم حتى صارت بينهم.

- انشقاق الأرض عن وحش خرافى أخذ رأس زينب أوبورتى بين فكيه وضغط عليها فأحدثت دويا هائلا.

كما أننا سنتجاوز عن المعالجة السينمائية، اذ غالبا ماتنتهى الأساطير والخرافات بتغلب الخير على الشر، حتى لو كان ذلك غير مبرر.

ونعود لبداية القصة لنجد أن الكاتب لجأ الى السرد ، والأسلوب التقريرى: «والحادثة التى وقعت فى بلادنا.. بلاد النوب..بلاد الذهب، بالقرب من خور كاليك على سفح جبل واوات..» (ص٧٣)

استطراد ممل، لاضرورة له.. اذ ماالفرق بين بلادنا وبلاد النوب وبلاد الذهب؟؟ وماذا يفيد اذا ماكانت الحادثة وقعت بالقرب من خور كاليك أو بعيدا عنه؟ ولماذا لم تترك الأحداث تجرى فى كل النجع وفى أى بقعة فيه، دون تحديد ضيق للمكان..؟

وكما جرت العادة فى سماع الحكاية، الحدوتة الاسطورة من الجدات والأجداد ، فإن القاص قد لجأ الى أحد شيوخ القرية الطاعنين فى السن، واتخذ منه حاكيا لقصتة «زينب أوبورتى» التى لجأت الى عالم السحر واستعانت بجنى نفّذ لها أغراضها وأهدافها المتسمة

بالحقد والكراهية والضغينة.. فهي قبيحة الخلق (بضم الخاء واللام) والخلقة (بكسر الخاء وتسكين اللام) فهجرها زوجاها اللذان لم يعاشراها، فعاشت حياة قاحلة، دون ارتواء فامتلأ قلبها حقدا على نساء القرية اللاتى يعشن حياتهن مع ازواجهن، ويقضين الليل فى أحضانهم، فطلبت من الجنى (كاكوكى) أن يربط لها الأزواج، فاستجاب لها، فسعدت وانتشت لأنها حرمت الزوجات من لذة المضاجعة وأصبحن مثلها لايتميزن عنها فى شئ..

لقد عبر حجاج عن أحداث القصة بلغة سهلة، سلسلة، فهو يترك قلمه يسترسل فى عرض الأحداث، مازجا الفصحى ببعض المفردات العامية مثل «راح فطيس، المحسوب على رجلا». (وكنت أود أن تكون راجل كما هى واردة فى اللغة الدارجة، حتى تعطى مدلولها دون النظر لموقعها فى الاعراب، كما يحدث فى تدوين الأمثال)

كما كانت هناك بعض الجمل القصيرة الموحية مثل تأكل حقدها فيأكلها، تشرب حسدها للنساء المرويات فيهرئ الحسد مصارينها. كذلك كان للتشكيل الجمالى لبعض الجمل أثر فى توصيل فحوى القصص للمتلقى خاصة وأن هذا التشكيل غالبا مايكون مستوحى من البيئة مثل: «وقرناه فى سواد قرن الخروب»، «سمنت مقدار ثلاث بلحات» وإن كان لى مأخذ على القصة فهو أن المتلقى عرف النهاية مبكراً مايعاز من القاص، وبالتالى يكون قراءتها تحصيل حاصل.. يقول فى ص٨٨ (والقصة تنتهى فى ص١١٣) «لم تكن تعلم تلك المرأة الشريرة التى خانت العشيرة أن نهايتها المحتومة والمسطرة فى الكتاب المحفوظ تنتظرها على بعد شهرين آخرين»

وهذا إيعاز بأن مجمل الأحداث التى ستكون فيما بعد هذه السطور لن تستغرق سوى شهرين، وأن الأعمال التى تقوم بها زينب أوبورتى البطلة ستنقلب عليها وستكون نهايتها المؤلمة حتمية.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الراوى، وهو شيخ عجوز لم يغادر قريته النوبية التى كانت تعيش فى شبه عزلة قد أنطقه القاص بكلمات وعبارات أكبر بكثير من مستواه الثقافى..مثل:-

- البردعه المطهمة والمكفتة بالنحاس. (ص ٨٦)
- وهو يتحول الى الغاز الفوسفورى (ص٩١)
- عشرات المؤتمرات للبحث فى كيفية محاربة أوبورتى» (ص١٠٢)

وبالرغم من هذه المسالب البسيطة، فإننى قد عشت بين ضفتى المجموعة أجمل الليالى فى بلاد النوبة، ليال جميلة..رائعة.. تتضوع بريح المسك، بين أناس اكتسبوا ألوان بشرتهم من أشعة شمسهم البرتقالية القاسية، وقلوبهم الصافية البيضاء مثل الحليب.

واذا كان حجاج أدول قد أثرى مكتبة القصة بمجموعته «ليالى المسك العتيقة» وابراهيم فهمى بمجموعته «القمر بوبا» وبحر النيل» ويحيى مختار بمجموعته «عروس النيل» فإننى لأرجو أن يكون ذلك حافزاً يغرهم من كتاب النوبة وأدبائها الشحذ قرائهم وبذل جهدهم فى الكتابة عن هذة البيئة التى مازال الكثير ليغيرها كتابا مغلقا بمجموعة «ليالى المسك العتيقة» وابراهيم فهمى بمجموعيته «القمر بوبا» و«بحر النيل» ، ويحيى مختار بمجموعته «عروس النيل»، فاننى لأرجو أن يكون ذلك حافزا لغيرهم من كتاب النوبة مازال الكثير يعتبرها كتابا مغلقا لايعرف شيئا عن صفحاته، وحتى يكون للقصة النوبية مكانٌ ورصيدٌ نفخر به.

حسن نور

رحيل سامى السلامونى

فقدت مصر أواخر الشهر الماضى واحدا من أبرز نقاد السينما العربية هو الراحل سامى السلامونى.

و«أدب ونقد» تتقدم إلى محبيه وأصدقائه وإلى الحركة الثقافية المصرية بأصدق التعازى. وستقدم قراءة فى عمله النقدى والفنى فى عددها القادم.

رسالة لندن

«عبور الماء» فى الاتجاه الخطأ:

رقابة وصرخات ويهود وشذوذ جنسى!

لاشك لدىّ على الإطلاق فى الموهبة التى يتمتع بها الصديق الكاتب المسرحى كريم الراوى، كما تشهد على ذلك أعماله المسرحية العديدة التى لاقت نجاحا عند عرضها على خشبة المسرح البريطانى.

وكريم الراوى مصرى المولد والنشأة وان كان ينتمى لأب مصرى وأم انكليزية، جاء إلى بريطانيا قبل نحو عشرين عاما واستقر فيها، واخذ يكتب مسرحياته بالانكليزية لكى يتم اخراجها وعرضها على المسرح الانكليزى.

وقبل نحو ثلاث سنوات، عاد كريم الراوى إلى القاهرة وهناك كتب مسرحية جديدة له بعنوان «عبور الماء» كتبها أيضا بالانكليزية محاولا- على مايبدو- العثور على معادل درامى ساخر لطبيعة العلاقة بين الاستعمار الانكليزى او بقايا رموزه، وابناء الشعوب المستعمرة (بفتح الميم). اقول «على مايبدو» لاننى لم اقرأ المسرحية نفسها ولم اشاهدها لانها ببساطة لم تعرض بعد. وكان كريم الراوى قد تقدم بالمسرحية الى الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر لاجازة عرضها فى القاهرة ولكن الرقابة رفضت التصريح بانتاجها وعرضها، وهذا هو محور الموضوع. فما حدث بعد ذلك أن عاد كريم الراوى الى لندن لكى يقيم قيامة الدنيا فى الصحافة والاعلام على الرقابة المصرية والسلطات المصرية التى تزدرى المفكرين والفنانين وتقف عقبة فى وجه حرية التعبير والابداع.. الى آخر ما هو معروف فى قاموس المصطلحات الخاصة بهذا الموضوع.

وتلقفت مجلة «حدود المدينة» city limits الاسبوعية اللندنية الموضوع واتخذت منه مادة مثيرة للتندر على «تخلف» المصريين فى موضوع النظرة الى الشذوذ الجنسى. فمسرحية الراوى تحتوى على اربع شخصيات لمصريين جميعهم من الشواذ (اللواطيين) وشخصية لرجل أرمنى وأربع شخصيات انكليزية وشخصية ليهودى من أصل بولندى يعيش فى الاسكندرية ويعمل استاذا فى جامعة الاسكندرية وتدور احداث المسرحية على فترات: من عام ١٩٥٩ فى كينيا الى عام ١٩٥٤م فى مصر وصولا الى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ثم تقفز الى عام ١٩٦٠ وتنتقل الاحداث مابين كينيا ومصر واسرائيل، وان كانت فى اغلبها تدور فى مدينة الاسكندرية.

مايعنينى من امر المسرحية، ليس المسرحية نفسها ولاقيمتها الفنية او مستواها فهذا كله متروك للحكم النقدى عليها بعد عرضها وانما يعنينى هنا امر الضجة الهائلة التى اقامها كريم الراوى ووصلت الى حد تخصيص مناقشة تفصيلية للمسرحية واسباب منعها والتظاهر ضد موضوع الرقابة على الفكر والفن فى مصر والوطن العربى. واحتضنت المناقشة مؤسسة «أى.س.إيه» اللندنية او «معهد الفن المعاصر» وشارك فى المناقشة مع الجمهور من على المنصة: د. صبرى حافظ المحاضر فى الأدب العربى بجامعة لندن، ومى غصوب الناشرة ومديرة مكتبة الساقى، والممثل الاردنى المقيم فى بريطانيا نديم صوالحة، الى جانب كريم الراوى نفسه بالطبع.

المحامون البلغاء:

فى البداية قدم د. صبرى حافظ تصورا تفصيليا- من وجهة نظره- لموقف الرقيب فى منع المسرحية، لاعبا دور «محامى الشيطان» المعروف فى المسرحيات الاغريقية، وذكر ان اسباب المنع قد تتمثل فى التالى:

١- ان جميع الشخصيات المصرية فى المسرحية من الشاذين جنسيا.

٢- ان الشخصية الوحيدة الايجابية التى تثير تعاطف المشاهدين فى المسرحية هى ليهودى صهيونى متحمس من اصل بولندى يعمل استاذا فى جامعة الاسكندرية، بينما زوجته تعيش فى اسرآئيل. وهو امر

يصعب تصديقه في تلك الفترة.

٣- ان المسرحية مكتوبة بالانكليزية وان مؤلفها نصف مصرى وهو مايتيح التعامل بحذر مع النص المسرحى ويطرح التساؤل البسيط والمباشر وهو: لماذا لاتعرض هذه المسرحية فى المسرح الانكليزى؟

٤- ان المسرحية تسخر من قيادة ثورة تموز(يوليو) ٥٢ وقائدها جمال عبد الناصر وان القول بان الرقابة تمثل السلطة بشكل متطابق هو قول مغلوط. فالرقابة قد تستجيب فى احيان كثيرة للرأى العام وتحسب حساب قطاعات واسعة من المثقفين وغيرهم قبل إقرار عمل ما أومنعه.

اما مى غصوب فقد رفضت ما قاله د. صبرى حافظ بأكمله وتحدثت عن موضوع حظر تصوير شخصيات شاذة جنسيا على المسرح المصرى. فذكرها احد الحاضرين بما قدمه يوسف شاهين فى فيلمه الاخير «اسكندرية.. كمان وكمان» فاعترفت بانه عرض فى مصر واضافت انه منع من العرض فى كل الدول العربية.

ثم عادت تقول ان موضوع الشذوذ ربما لم يكن هو حجر الاساس فى قرار منع المسرحية، ولكن تصويرها الساخر والجرىء لموضوع حساس. وتحولت الى الكلام العام عن حرية التعبير وكيف انها وهى ناشرة اختارت المجىء الى لندن لتأسيس نشاطها فى مجال النشر لأنه من المستحيل تحقق الحرية التى تنشدها كناشرة فى الدول العربية.

اما اخطر ما ذكرته مى غصوب فى كلمتها المترددة المعجولة فكان تعليقها على شخصية اليهودى الصهيونى فى المسرحية وكيف ان الصحافة المصرية بعد الحروب العربية الاسرائيلية اصبحت تتخذ موقفا «معاديا للسامية»!

وأشار نديم صوالحة إلى «الموقف الشديد الصعوبة الذى يعيش فيه الفنانون والمثقفون فى العالم العربى فى الوقت الحالى.. وكيف انهم فى الاردن يتعتبرونه من الخوارج وينظرون الى رغبته فى تقديم مسرحية من نوع «فى انتظار غودو» لصامويل بيكيت باعتبارها نوعا من الجنون والحماقة!

قضية مغلوطة

وسوف نتوقف هنا أمام عدد من الملاحظات التى يهمنا توصيلها الى القارئ:

اولا- إن نقل قضية الرقابة على الفنون فى مصر لمناقشتها فى الاوساط البريطانية عوضا عن مناقشتها وطرحها فى اوساط المثقفين المصريين انفسهم هو امر ينافى العقل والمنطق. فليس من المعقول ان كاتبا كتب مسرحية انكليزية بتكليف من مسرح انكليزى هو مسرح «الرويال كورت»، نصف شخصياتها من الانكليز، ومكتوبة باللغة الانكليزية وتدور احداثها وسط بيئة انكليزية، يأتى ويطلب من الرقابة المصرية الموافقة على عرض مسرحيته فى القاهرة، بغض النظر هنا عن محتواها الذى اعتبره الرقيب «مسيئا لمصر البشر والتاريخ».

والقضية هنا اننا لا نستطيع الدفاع عن حق كريم الراوى فى عرض مسرحيته هذه فى القاهرة الا اذا اعتبرنا ان من حق اى مؤلف مصرى يكتب مسرحية بالعربية لجمهور عربى ان يعرض بالتالى مسرحيته وقتما يشاء على مسرح «الرويال كورت»!

وكنت اود الا يورط كريم الراوى نفسه فى غمرة دفاعه الحماسى عن مسرحيته، فى تصريحات من نوع انه قرأ نتاج المسرح فى مصر خلال الاربعين عاما السابقة فلم يجد فيه نصا واحدا يستخدم روح السخرية كما فى مسرحيته الميمونة!.. فهل قرأ كريم الراوى مثلا أعمال **ميخائيل رومان وألفريد فرج ومحمود دياب ونعمان عاشور** وغيرهم؟

ثانيا: ان التباكى على الحرية الغائبة فى مصر والدول العربية، عندما يثار فى قاعة «أى. سى. إيه» فى شكل تظاهرة لتقديم قراءات للمسرحيات الممنوعة فى هذه الدول، يبدو امرا يدعو الى الدهشة والتساؤل. الدهشة لانه يسفر اولا عن نوع من التهافت المثير للرثاء لإرضاء غرور حفنة من المثقفين الانكليز واشباههم وتكريس لفكرة الوصاية الثقافية الغربية علينا. ثانيا: فقد اصبح المطلوب منا ان نجلس- نحن المثقفين العرب- لكى نتلقى المحاضرات فى مفهوم الحرية، بل وان يشارك «بعضنا» ايضا فى ذرف الدموع والتدرج الى النحيب والعويل على الحرية المغدورة للمسرح فى مصر.

ثالثا: ان موضوع الشذوذ الجنسى وتصويره فى الاعمال الفنية هو موضوع لايزال يخضع- حتى فى بريطانيا نفسها التى تعترف رسميا بالممارسة الجنسية الشاذة- للجدل وسط قطاعات الرأى العام.. واذا كان من حق الشاذين والمتضامنين معهم التعبير عن وجهة نظرهم فى هذا، فليس من حق هؤلاء- ولا من حق كريم الراوى وهو ليس شاذا- ان يفرض على مجتمع آخر لم يعترف بعد بهذا النوع من العلاقة الاجتماعية، ان يقبل تصويرا من عين خارجية فى سياق «اجنبى» لعلاقات من هذا النوع على المسرح.

ولعلنا هنا نذكر ان موضوع الشذوذ مطروح منذ سنين عديدة فى الأدب والمسرح والسينما فى مصر.

وتحضرنى فى المسرح مسرحية «سكة السلامة» مثلا لسعد الدين وهبة، وفى السينما افلام مثل «حمام الملاطيلى» لصلاح ابو سيف و«حدوتة مصرية» و«الوداع يابونابرت» و«اسكندرية كمان وكمان» ليوسف شاهين و«قطة على نار» لسمير سيف المقتبس عن مسرحية تينيس وليامز الشهيرة «قطة على سطح من صفيح ساخن» وليس صحيحا ان «اسكندرية كمان وكمان» ممنوع فى كل الدول العربية بل لقد شاهدته ضمن عروض مهرجان قرطاج السينمائى الاخير فى تونس.

وقد تفضل د. صبرى حافظ وضرب مثالا من الأدب بقصة منشورة عدة مرات ليحيى حقى.

رابعا: عندما تثار هذه الضجة كلها حول مسرحية تخضع لكل هذه الاشكالية (كونها مكتوبة اصلا لجمهور المسرح البريطانى)، فليقل لنا السادة الذين تحمسوا لمحاضرتنا فى موضوع حرية التعبير المسرحى، كم ندوة وأمسية لقراءة النص والاحتجاج، انعقدت حول **مسرحية «الهلاك» THE PERDITION لجيم ألن التى تخلى مسرح «رويال كورت» نفسه عن تقديمها قبل نحو خمس سنوات تحت ضغوط اللوبى الصهيونى الاحمق المتعصب فى بريطانيا، والتى وصلت الى حد التهديد بتفجير القنابل فى المسرح!! وليقل لنا هؤلاء السادة انفسهم لماذا يمنع التليفزيون البريطانى عرض افلام عديدة لمخرجين مثل ديريك جارمان (شاذ جنسيا) وكن لوتشن (معاد للمؤسسة السياسية السائدة) وافلام اخرى تتناول مشكلة ايرلندا الشمالية!**

العربى القبيح:

اذا كان السيد نديم صوالحه قد حدثنا عن مناخ قمع الحرية فى الاردن الذى لايسمح له بتحقيق حلمه فى تقديم «فى انتظار غودو» أو ما شابه، فاننا نتساءل فقط: وماذا يفعل نديم صوالحة فى لندن منذ ١٥ عاما سوى الظهور المتكرر فى دور «العربى القبيح» فى افلام ومسلسلات التليفزيون البريطانية والامريكية، لدرجة انه اصبح متخصصا فى اداء هذا الدور وحده، وهو الدور النمطى الشائع فى هذا النوع من الافلام غير البريئة فى توجهاتها؟ واذا كان صوالحه يشكو من سيطرة الفيديو على العقلية العربية طاردا الثقافة المسرحية الجادة، فنحن نوجه له هذا السؤال وماذا عن استديو الفيديو وشركة تسويق الشرائط «إياها» التى اسستها وتديرها ياسيد صوالحة؟

وهنا ايضا لابد من توجيه السؤال التالى الى مى غصوب التى تتاجر فى كتب اغلبها صادر فى مصر والدول العربية وتبيعها باضعاف اضعاف ثمنها للمثقفين العرب الفقراء المقيمين فى لندن: ماذا تقولين لنا عن الادوار التى تخصص فى ادائها زميلك فى الحديث من على منصة «الأى. سى. إيه».. اقصد ادوار العربى المتخلف الابله القبيح.. زير النساء، المتهالك على المتع الحسية، فاقد الذوق والعقل، المستعد لخيانة وطنه عند اقدام اول فتاة بيضاء يقابلها كما فى افلام مثل «شارع نصف القمر» وهل تعتبرين هذا النوع من الافلام- أو بالأحرى الادوار- معادية للسامية ايضا، كون العرب واليهود ينحدرون من اصول سامية.. ام ان هذا مناف لتقاليد «التحضر» الغربى؟

وبمناسبة العداء للسامية، فان من السذاجة- ان لم يكن من الغفلة- ان يقول البعض ان الصحافة المصرية معادية لليهود (وأرجو ان نتجاوز هنا موضوع السامية!) رغبة فى الهجوم على الصحافة الرسمية السائدة فى مصر. فالحقيقة هى ان الاعلام المصرى الرسمى عموما يسعى جاهدا لتجميل صورة اليهود.. التزاما بكامب ديفيد وترويجا لفكرة «السلام» المزعوم مع اسرائيل. ولعل مايكتبه كاتب واحد من اشهر وأخطر كتاب العمود اليومى تأثيرا هو **أنيس منصور**، فيه الدليل الكافى على هذا.

واذا كان كريم الراوى فى مسرحيته يتشكك فى كل شىء ويميل الى تصوير الفساد والعفن الكامنين داخل شخصيات مسرحيته من المصريين: الشذوذ والاحتيال والاغتصاب والكذب الفاضح.. الخ، فلماذا يجعل الشخصية الوحيدة الايجابية التى تمتلك ثقافة رفيعة وتتحدث عن القيم والمبادىء وتتباكى على التمزقات التى تقع امامها، هى شخصية الصهيونى موردخاى مازار؟! أليس هذا فى حد ذاته تساؤلا مشروعا؟ الا يجد كريم الراوى تفسيرا اكثر علمية لتحفظ المثقفين المصريين على مسرحيته، إلا كونهم- كما اشار فى الندوة- انغلقوا على المشاعر الوطنية الضيقة امام الهجمة الإسلامية المتطرفة؟!

وبعد هذا كله.. هل كانت مسرحية «عبور الماء» وقصة منع تقديمها على المسرح المصرى، تستحق هذا كله!

أمير العمرى

أدب ونقد تحتفل بـ عفيفي مطر

وسط جو من الحفاوة والعرفان قدمت مجلة «أدب ونقد» يوم ٢٠ من الشهر الماضى أولى ندواتها التى ستقام كل شهر وكانت لتكريم الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر فى مقر حزب التجمع بمناسبة الافراج عنه مؤخرا.

ركزت الناقدة فريدة النقاش رئيس التحرير فى تقديمها للندوة على رفضها لكل أشكال التعذيب، وتحدثت عن تعذيب عفيفى مطر الوحشى وقالت: نريد أن نعلم سلطات القمع أن الحركة الثقافية ترفض هذا الاسلوب غير الأدمى فى التعامل مع المثقفين ،وطالبت بموقف جماعى لإدانة هذه الانتهاكات التى تخالف الدستور

وبعد ذلك قام حلمى سالم بقراءة البلاغ الذى تقدم به عفيفى مطر للرأى العام والذى نشرته «أدب ونقد» فى عددها السابق وقرأ نص مؤسسة الشعر العالمى بمنح جائزة الشعر العالمية للشاعر الكبير (وهى جائزة تقدمها هذه المؤسسة ومقرها روتردام بهولندا) والتى أشارت فى حيثياتها أن قرار منح الجائزة لعفيفى مطر يرجع الى شعره المتميز، والاعتداء الذى تعرضت له حريته فى التعبير والرأى، وذلك باعتقاله وتعذيبه فى أول مارس الماضى وتشير الحيثيات الى أن منح الجائزة لعفيفى مطر يستهدف جذب انتباه الرأى العام الدولى الى المشاكل التى تواجهها حرية الرأى والتعبير فى مصر.

ثم القيت ثلاث قصائد فى تحية الشاعر الكبير قدمها الشعراء: احمد اسماعيل ومحمد عيد ابراهيم ومحمد يوسف.

ثم انتقل الناقد الكبير محمود أمين العالم بقراءته المتميزة عن ديوان مطر الاخير «رباعية الفرح» الى مجال أوسع فى الامسية. ركز خلالها على أن شعر مطر ينقسم الى مرحلتين اساسيتين، وان هناك مسافة بين الفهم والتذوق فى مرحلته الثانية خاصة، وضرب مثلا ببداية قصيدة «أمرأة اشكالية علاقة» وأن المرحلة الثانية فى شعر عفيفى مطر تتسم بالانغلاق والمعاظلة، وأن لدى مطر نزعا قوميا مثاليا ، وفى سياق حديثه الرفيع قال أن تجربة مطر تعد حداثة مختلفة ومتميزة.

وفى نهاية الامسية قام مطر بالقاء عدد من قصائده استقبلها الجمهور بوعى وحميمية.

ولقد وصل عدد من البرقيات لتحية مطر:

ارسل الشاعر محمد الاشعرى رئيس اتحاد كتاب المغرب برقية قال فيها: «سعدت كثيرا لخبر الافراج عنك، وأريد بهذه المناسبة أن أبلغك مشاعر التقدير والمحبة من كل الاصدقاء فى المغرب ، مجددا لك تضامننا المطلق معك. واستنكارنا لما لحقك من اعتداء من جراء مواقفك الشريفة، آمل أن نراك قريبا بيننا، ودمت مبدعا أصيلا، وصوتا صادقا من أصوات مصر التى لن تفقدها أبدا»

أما الناقد الكبير محمد برادة فقد أرسل برقية طويلة:

« سعدت كثيرا بنبأ الافراج عنك: ماكنت أظن أن مثل هذا الاعتقال يحدث فى مصر الآن، وأن يتعرض شاعر مثلك لمثل هذه الإهانة الفاضحة لحكام لايمثلون فى شئ تقاليد التسامح والحرية التى ناضل شعب مصر، طويلا من أجلها، كانت أزمة الخليج وما آلت اليه من محاولة لإبادة شعب العراق، اليمة وكاشفة: أكدت مالم نكن نريد أن نراه بوضوح عن «تماسك» الغرب (أمريكا) عندما يتعلق الأمر بمصالحها.. وارتباط عرب البترول بحماتهم... مما أكد ضرورة اعطاء الاولوية فى النضال لتحقيق الديمقراطية عندنا حتى لاتظل مصائرنا معلقة بأنظمة «علوية» لا«تستشير»، ولاتخطط بحكمة وقد تراهن بمقدرات شعب بدون مراعاة لنضوج شروط الفعل المغير عمقيا... كنا نبعث على الشفقة:انقسام فى الصفوف والتحليلات، تدمير شعب يسهم فيه أشقاؤه، استفادة متزايدة لاسرائيل و«الحلفاء» واشتعال داخل جماهيرنا لايعرف قناة للتأثير!

ووسط كل ذلك تأتى مثل هذه المهزلة:إعتقال شاعر عزيز يقول لا للحرب والدمار. كنا نفكر فيك باستمرار وأنت تواجه التعذيب والقسوة والوحدة داخل الوطن . لامناص: الشاعر شاهد باستمرار ولأجل ذلك يدفع الثمن غاليا. أتمنى أن توفق الى نسيان هذه المهزلة لتواصل حضورك الشعرى الثرى، فلا شئ يستطيع أن يوقف هذا الانحطاط سوى المزيد من الكتابة وتثمين مايحتقرة الساسة: الرؤى الشعرية المتميزة للإنسان.

على أمل أن تراك قريبا هنا أو هناك. تحياتى الى أصدقائنا المشتركين».

تواصل

لماذا الهجوم على يوسف شاهين؟

لست أدرى سببا لتلك الحملة المسعورة على الفنان الاستاذ يوسف شاهين على فيلمه الاخير «القاهرة منورة بأهلها» وصحيح ليست هذه أول حملة يتعرض لها وطبيعى لن تكون الاخيرة ونحن نفهم دوافع زملاء المهنة ونقصد بها الغيرة القاتلة والتى لاعلاج لها... الا ان مايثير الدهشة حقا هو انضمام كثير من الكتاب والصحفيين فى هذه الحملة على هذا الفنان فهل يمكن لباعث عليها شيئ لانعرفه حتى الان ثم تعالوا نستعرض ماذا قال يوسف شاهين وبكل بساطة قال الحقيقة وصورها ليوقظ النائمين فبدلا من أن تفيقوا من الغيبوبة التى يحلو لكم ان تعيشوا فيها فهى بصراحة شاطئ الامان لكم ونقول ان يوسف شاهين لم يفعل اكثر مما يفعله كل سائح يزور مصر، افما كان اجدى لكم ان تطالبوا بتوقيع الجزاء والعقاب على الاهمال والتسيب والفساد المستشرى خصوصا واننا منذ عشر سنوات نسمع عن أن لاتستر على فساد وهاهو يوسف شاهين يفضحه ثم الم تسمعوا والم تقرأوا عن عشرات ومئات الملايين التى تجمع تحت بند رسم النظافة ويصرفونها على شراء الاثاث الفاخر والسيارات والحوافز لكبار المسئولين عن احياء مصر كلها؟.. اعتقد ان يوسف شاهين اخرج فيلما صحيحا بمقياس متعارف عليه، فيلما تسجيليا، الا انه يعالج مشكلة سياسية وحاولوا القراءة بين السطور.. مصر أو القاهرة منورة باهلها..فعلا هى منورة باهلها ولاترى من ظلمات ،اغاهى نتاج عهود الدكتاتورية والفساد والتسيب ويقصد يوسف شاهين ان يقول مصر غنية باهلها اما الديون اياها فلا شأن للمصريين بها واسالوا من استدانها وكيف واين تم صرفها واراد يوسف شاهين ان يقولها عملا بالمثل القائل بيدى لابيد مسيو أو مستر عمرو «نعم هذا هو مغزى الفيلم فيقول لنا وللاجانب ان مصر بابنائها المطحونين الطيبين المقهورين والصابرين هى مصر الحقيقة

هذه ياسادة هى رسالة الفيلم فبالله عليكم اصمتوا مادمتم عاجزين عن فضح الفساد ومقاومة القهر والذل والتلوث لا تلوث البيئة فحسب بل تلوث النفوس.. اما اسطوانه الخيانة العظمى التى يحلوا لكم الصاقها بفنان شجاع ابى الا ان يقول الحقيقة ويصور الواقع مهما كان اليما حتى تصحو.. هذه الاسطوانة صارت مشروخة من كثرة ابتذالكم لها بل واصبحت تثير الرثاء منكم وعليكم واخيرا انتم تهاجمون يوسف شاهين لانه يرفض ان ينضم لزمرتكم فى طوابير المنافقين والمطبلين والمزمرين وما اكثركم فى هذا الزمان الاغبر الذى كتب علينا ان نعيشه..؟ وعلى فكرة ليس هذا دفاعا عن يوسف شاهين فهو ليس متهما وثانيا هو كفيل بالرد عليكم فقط صدقونى اننى لم اتشرف بمقابلة شاهين ولامرة واحدة فى حياتى..

كمال مردان

عضو مجلس الامة الاسبق

تعليق من المشاركين فى ملف الأدب فى السعودية

(تحية عاطرة) وبعد:

لقد أطلعنا على ملف «الأدب السعودى» الذى نشرتموه فى العدد (٧٠) لشهر يونيو من العام ١٩٩١ ونحن نشكر المجلة إذ أتاحت لنا هذه الفرصة الجيدة للتعريف بأدبنا الجديد لعدد كبير من القراء العرب الا أننا نسجل فى نفس الوقت إعتراضنا الشديد وعدم إرتياحنا لما جاء فى إفتتاحية هذه العدد الخاص، ونأسف في الواقع لما جاء فيها من قراءة متعسفة لدلالات أدبنا السعودى الجديد ومن ربطة بقضايا غير أدبية ومن تسييس لنصوص ليس لها علاقة بما ربطت به ولعل أبرز ملامح خطل هذه القراءة ربطها بنتائج وأسباب أحداث أزمة الخليج والإحتلال العراقى الغاشم لدولة الكويت الشقيقة حيث أن كل اوبعض هذه النصوص قد كتبت أو نشرت فى صحفنا المحلية قبل الأزمة وليس لها علاقة بها ولامن قريب ولامن بعيد.

كما نسجل تحفظنا لإقحامكم دراسة الدكتور جابر عصفور ضمن ملف «الادب الجديد السعودى» حيث وجدنا أن الدراسة لم تكتب أصلا لهذا الملف وهى منشورة فى دوريات عربية «كمواقف» وقضايا وشهادات» ولنا عليها بعض التحفظات والملاحظات. والدكتور جابر عصفور يتحمل وحده تبعات تحليلاته وإستنتاجاته.

وقد أسفنا فى الواقع لتلك النبرة الصارخة الهجومية التى جاءت فيها إفتتاحية العدد وأن كنا نرى أنها تعبر عن رأى الكاتبة وحدها وهى لاتمثل وجهه نظرنا بالضرورة كما أننا نرى ان ماجاء بها من تصورات خاصة وأراء لايتفق تماما مع توجهات حركتنا الأدبية قديمها وجديدها حيث أن حركتنا الأدبية فى الحقيقة تتعاطى بشكل إيجابى مع كل معطيات واقعنا وخصوصيته الاجتماعية والدينية ، كما أن حداثتنا الفنية والفكرية لاشك تتلاءم مع ظروفنا الاجتماعية ومع مستوى وعى المجتمع السعودى وتقاليده الأدبية الأصلية ،إن ماتصورته الاستاذ فريدة أننا فى نتاجنا الأدبى والفكرى نقف على النقيض من ذلك إنما هو تصور منها غير دقيق ولايتفق مع الحقيقة الموضوعية وإذا كان لابد من الايضاح فإنه من المهم ان تؤكد أن لبلادنا خصوصيتها الاجتماعية والاسلامية والفكرية المختلفة عما عداها وأننا نحترم هذه الخصوصية ونعبر من خلالها عن حداثة متوازنة تأخذ من الأصيل فى ادبنا وتراثنا العربى الفكرى كما أنها تشرع لبرابها للأبداع عن حداثة متوازنة تأخذ من الأصيل فى أدبنا وتراثنا العربى الفكرى كما أنها تشرع ابوابها للإبداع التنويرى الذى تزخر به الساحة العربية و العالمية واننا نبذل الجهد الكبير والصعب لتطوير مستوى ابداعنا لتكون لنا ملامحنا الصحاوية المتزنة الاصيلة والمعاصرة معا وحداثتنا هذه هى فى الواقع نبت هذه الارض المعطاءة ومدافعة أصلية عن تراثنا الاصيل وعن رموزه الأدبية والفكرية ومعبرة عن وحدة كيانه الكبيرة وتلاحمه.

نكرر شكرنا لكم للتعريف بأدبنا السعودى الجديد والمساهمة فى انتشاره العربى ونطالبكم بضرورة نشر هذا الايضاح فى عددكم القادم.

لكم منا خالص التحيات وصدق العتاب.

المشاركون فى ملف «الادب السعودى»:

على الدمينى، حسن السبع

احمد بوقرى، محمد الدمينى، غسان الخنيزى،

محمد عبيد الحربى، عبد الله الصيخان

جاءتنا من القاص عبد السلام ابراهيم الرسالة التالية:

«الاخوة فى أدب ونقد

تحية طيبة

لقد نشرت قصة قصيرة فى مجلة «أدب ونقد» عدد اكتوبر ١٩٩٠ بعنوان كوميديا الموتى، ثم وجدتها منشورة فى مجلة أقلام أسوانية عدد فبراير ١٩٩١ باسم محمد عبد السلام. لذا لزم التنويه. ولن أعلق على ذلك»

عبد السلام ابراهيم /قنا/ ارمنت المحيط

- الصديق الشاعر :عمرو جمعه- أحمد عرابى- المهندسين:

«أدب ونقد» ليست للخاصة من الأدباء ، بل هى لكل عمل جيد،، كما أن الدفع بابداع الشباب هو من صميم مسئوليتها وعملها، على أن يكون إبداعا جيدا .قصيدتك «سداسية القهر والصمت» المهداة الى الشاعر محمد عفيفى مطر تحمل معانى ايجابية صادقة، وان كان يعوزها بعض ضبط الأوزان، وبعض الابتعاد عن المباشرة المتاحة. تقتطف منها مقطعا بعنوان «ميلاد»، يقول:

أحبك عصفورتى ولم أزل
لكنك اعذرى لكل همسات الغزل
شوق العظام الحيرى وسط التراب
يؤرق مضجعى ولم يبق معى
من رحلة الاحلام غير ذلك القلب
ولن يغنى إلا للشعب.

---

*الصديق دنيا الأمل اسماعيل العبد حسونه: كلماتك تزيدنا مسئولية، ونرجو أن نظل عند حسن ظنك، وأهلا بك صديقا وأديبا.

---

*الصديق الشاعر داود عبد الله رزق. الاسكندرية: نقتطف من قصيدتك «قراءة فى دفتر الأحوال» المقطع التالى:

أنا اللى تهت فى الصحارى زمان
ووقت توهتى ع الشطوط آهو حان
بدأ الرهان.. واتفجر البركان
وشفت صورتى ع الشاشات اعلان
يلزمنى من السنين انا كام
أرد قيمتى من الشتات وأرجع
مكفناشى طول الدهور دى علام
من فيكوا فارس يوم صلواتى؟!
يلم شمل الرجال اللى اتغربوا اعنى
ويجيب لى سيفى اللى اتسرق منى
ويحطنى فوق ضهر حصان رهوان.

---

* الصديق الشاعر أحمد توفيق- نادى الأدب- قصر ثقافة اسيوط:

تقتطف من قصيدتك «عودة» المقطع التالى:

زمان ياصاحبى
ساعة عين الصبح تصحا
الشجر يفرش ضلاله.. والولاد بخروح تقيل
يقى لما يطوله بلحه.. كان بيفرح بالقليل
يوم ماكان الجد لعبه.. والسرير الطوب حنين
زمان- لما كان النهر نهر.. والشراع الكهل عيل
انت عارف ليه ياصاحبى
لما روح الفرد منا تتخنق
بيقول:- زمان... كان...... وكان
أياميها ماكانش فيه ع الأرض شوك
الدموع مالهاش مكان

---

* الصديقة الشاعرة فادية مغيث: قصيدتاك «ياتراباو «العشب الأخضر» تحتاجان إلى مراجعات لغوية ووزنية كثيرة.

---

* الصديقة الكاتبة نشوى التلمسانى - مصر الجديدة: كلماتك عن رواية «يوسف السباعى: ابتسامة على شفتيه» كلمات طيبة، تنم أولا عن روح وطنية حقيقية فيك، تحييك عليها، وتنم ثانيا عن رغبة فى الاتصال بعالم الأدب والفن والنقد ، لكن المقال نفسه بعيد عن النقد الأدبى بمعناه التفصيلى الجاد، وان كانت خواطر جيدة. نتوقع مزيدا من الاهتمام والتقدم.

---

*الصديق الشاعر جمال عطا أحمد- أسيوط: نقتطف من قصيدتك «بقايا الانصهار العربى» المقطع التالى:

إنا أعطيناك الشجن العربى
وأعطيناك الصمت العربى

فى لحظة ميلادك...
ياطفلا يولد مطعونا بالخنجر
مذلول القدمين
انى مثلك
مسكون بالجوع
وبالقهظ
فرود فى (البيت الأبيض)
خلفى
(فك رقبة)
(أو اطعام فى يوم ذى مسغبة)
عربيا..
(ذا مقربة)
أو عربيين
كانوا م العرب الد «جاموا»
فى القرن اللاجئ
والعشرين

* الصديق الشاعر سعدنى السلامونى- شبرا الخيمة- عزبة رستم- القاهرة: قطعتك «مين حاكم الانسان» أقرب الى الزجل الدارج، لاجديد فيها. منها المقطع التالى: «يابلدنا ياطيبه/ يام الجريد عالى/ ياتلمى شمسك وضلك/ ياتشوفى بقى حالى/ نزل القمر م السما/ حرق الشجر عالى/ أصل القمر مش قمر/ زى مافاهمين/ يابلدنا يا طيبة/ يام القلوب ساجدين»

* الصديق الشاعر رزق حلمى اسحق: قصائدك تفتقر الى كثير من مقومات الشعر: اللغة السليمة، والأدوات الأولى الأساسية ، الموسيقى اقرأ مثلا هذه الأبيات: «ياوردة فى الربيع تباهجت/ تسير فى العين بهاء وفى الغصن تراقصت/ والبدر صفوا والشجون تلاهفت/ وفى قلبى لحنا والطيور تصاعدت/ والخريف يأتى وفي الرياح تساقطت/ ياوردة فى الربيع تباهجت». هل هذا كلام يارجل؟

* الصديق المناضل بلمزيان على (طالب)- السجن المدنى بفاس- المغرب: نحييك فى شدتك تحية صادقة، ونحيى كل الشرفاء الثوريين أمثالك ، داخل السجن وخارجه. ليس لدينا أية معايير أو شروط للنشر فى «أدب ونقد» سوى جودة المادة وجديتها فى تقديم معرفة حقيقية لشعوبنا العربية. ونقتطف هذا المقطع من نصك «وحى الحب»:

«فاسمع أيها الجلاد هذه العلنية والشفافية. أنا اعترف لك بأن :« بيتى مقبرة طبقية لأحلامى الجميلة التى كنت أحملها كافكار للاستسلام . فمقبرتك أيها الجلاد تنتظرك على موعد الفجر القادم. أعرفك يا أحمد أنك غاضب على شهداء التحرير والديمقراطية وان وجهك وملامحه الكئيبة لاتخفى جرح السؤال المتفجر من جديد فى 14ردجنبر ١٩٩٠ كل ش ياندى قابل للتناسى والنسيان، ماعدى حبيبى لك وعبرك ولقضية الوطن الكبرى فهو غير قابل للنسيان والفناء!»

* الاصدقاء الشعراء: رمضان متولى (وراق العرب)، مصطفى محمود البحر، ماهر محمد، حلمى محمد ابراهيم عامر (جامعة المنوفية)، مجدى محمد يوسف (٧ ش كفافى عين شمس الغربية)، عصام الدين أحمد أمين (الفيوم- مركز أطسا):

قصائدكم وأعمالكم فى حاجة الى كثير من الجهد والعمل لكى تكتمل لها أدواتها وتصل الى درجة طيبة من النضج والاستواء ننتظر إنتاجا أجود، ومضاعفة الجهد لتحصيل المعارف واتساع الخبرة الواقعية الحياتية والثقافية والفنية.

* الصديق الشاعر عبد الناصر علام- قصر الثقافة بنجع حمادى: نقتطف من قصيدتك «رغبة فى العزف» المقطع التالى:

«مركب حياتنا تلف وتعاود
من غير شراع
ولادفه ولازفه العروسة بتحضن الأحلام
والمركبه بتلف مابترسى
عدت علينا الهموم... اتكعبلت فينا

مرت طيور الفرحه...سكيتى
ليه ياحقيقة الخلق..سكيتى
فى الوش أبوابك
قلبى «ف» حبال الهوا.. لساه أهو شابك
دلينى لنهايتى
أوفسرى لى الحلم وحكايتى
حتلقى شاش الحكما لجراحنا
النزف مش واقف
وبيوهبك منادمنا- معنى الحياه وانتى
بتنامى بالراحه»

* الصديق الشاعر ابراهيم فاروق- الاسماعيلية:
نقتطف من قصيدتك «موطنى الجرح» هذا المقطع:
«آه لوغمت على صدرى
قالها لعمثال
هل كنا اخترقنا ثورة الأغنام؟!
عاودينى كلما إنتهينا إلى اختصار اللغة»
مست يدى رأسه
فوددت لوهشمته
أطبقت على فمى!!
حين أمسكت بالرأس أضربها فى حائط
نزل على جبينى... الدم»

* الصدق الشاعر عبد المريد عبد الكريم العبادي- الأقصر: نقتطف من قصيدته «أغنية العائد الممنوع من الخروج والدخول» (وهى مهداة الى أحمد فؤاد نجم) المقطع التالى:
«وف عنيكى باعود وأعود
ويعود معايا العود
وفيه عود وعود وعود
فيه عود بيطرح طين
وعود بيطرح تين
وعود بيحرق عود
وفيه عود زمان أتحرق
وعود فى طور الغرق
و«أعوذ برب الفلق»
من عود بيشرب عرق
و«أعوذ برب الناس»
من عود فى عين الناس
وفيه عود وعود وعود
وفى عنيكى بأعود وأعود
ويعود معايا العود»..

* الصديق الكاتب الحسن بنمونة- زنقة طنجة- أبركان- المغرب: قصتك الأولى «الشخص ذو البدلة السوداء الذى لايعرف أنه مخطئ».. لم تصل الينا . أما قصتك الثانية التى أرسلتها فسوف تأخذ طريقها للنشر فى عدد قريب.

* الصديق الشاعر محمد سيد صابر- الجيزة: «الموت أكثر من مرة».
جلس على المقهى
أشعل سيجارة
صارع بعض الأفكار برأسه.. هرب
استلقى فى الذاكرة المحمومة
دون فيها بعض الأشياء
وأخرج منها بعض الأشياء
اغتم
حاول أن يبحث بالذاكرة عن المعنى الآخر:
لمروق الصبية فى الطرقات بأزياء المدرسة الرسمية
وقع الأسماء المحفورة فوق الجدران بأيدى الصبية،
فض البسويات عن العربات، بكارات الفتيات،
رحيل الخجل عن الوجنات،
حلول الثلج بأوردة القوم،
وسفر الدم،
حاول أن يبحث بالذاكرة من المعنى الآخر
للهم
حاول

حاول
كان النادل يعلن موعد اغلاق المقهى والجالس قدمات.

* الصديق الناقد محمد حامد- كفر الشيخ:

مقالك القصير عن «النقد الأدبي في العصر الجاهلي» يشي برغبة صادقة في ممارسة النقد ومزاولة النشاط المعرفي الجاد. لكن المقال نفسه مدرسي وتقليدي (ودعني أهمس في أذنك: هل يليق «بناقد» أن يخطئ في النحو أخطاء فاحشة مثل :«استخدم العرب لفظ النقد بمعنيان» أو «وليس كل أديب ناقد» أو «فكان النقد سطحي»!! أو «كانت الأحكام النقدية أحكام عامة»!!)

* الصديق المعتقل السياسي المريزق مصطفى- السجن المدني- فاس- المغرب:

نحن لم نفعل سوى واجبنا. ونود لوأننا نستطيع أكثر من ذلك من أجلك أنت ورفاقك. ونأمل أن نظل دائما على قدر المسئولية الكبيرة التي تحملنا إياها خطاباتك الحية النابضة. تثبت وثق أن المناضلين لايموتون، ولن يمنع تواصلنا مانع مهما كان. أما أسئلتك حول الأوضاع الثقافية العربية فلنؤجلها بعض الوقت.

أما رسالتك الجميلة، فنقتطف منها المقاطع التالية:

« في السجن يشبه المعتقل قلب طفل، في الفرح والحزن... يفرح المعتقل بالرسالة، بالخبز والزيت والزيتون وحتى بقطع الحلوى المعدة أصلا للأطفال يعيش الحزن لأتفه الأسباب اما الجراح.. فتتري بسملة لايداويها حتى أحدث الاقراص الحقن ولاتغطيها شعيرات الجسد الذي لايرى الشمس الا بين المربع أو المستطيل.

يجن كالمراهق ويجعل حبيبته قمرا يضيئ ظلمته تتغير تصرفاته بين الحين والآخر ينفعل بحساسية مفرطة، ويشكل المزار قلب المعتقل، نافذته على العالم الخارجي وكل هذا أو ذاك يساهم في استحضار مقومات الحياة عند المعتقل وجعله صلبا في وجه أعدائه الحقيقيين»..

«لقد شكل غياب الديمقراطية في وطننا حاجزا حجريا أمام تطور ونهوض المرأة المغربية. كما أن كل الاطارات السياسية التي ألقت على عاتقها ومن خلال برامجها، النضال من اجل تحرير المرأة ، لم ترق حتى الى مستوى طرح الإشكال في قالبه الصحيح.

إن التاريخ يسجل أن المحن والمرارة وكل أشكال المعاناة كانت وراء تخلص المرأة من جزء هام من القيود التي ظلت قليلة بها لقرون عديدة وهنا سأعطيك مثالا حيا، فأمهات المعتقلين السياسيين والشهداء لم تطور وعيهم الاندية والجمعيات النسائية ولاحتى برامج الاحزاب السياسية. فمعاناتهم أمام أبواب السجون ومخافر الشرطة، هي التي كانت محددة في تطور وعيهم وتخلصهم من سلطة «العيب «والحشمة» وسخطهم التام على من سرق فلذات كبدهم.

من لايعرف اليوم في المغرب «أمي رقية» (أم الشهيد شباخة عبد الحق سقط في اضراب لامحدود عن الطعام في أحد سجون الرباط احتجاجا على حرمانه من الزيارة والحق في الاعلام والتطبيب والدراسة») ؟

فأم الشهيد أصبحت اليوم أم كل المناضلين الشرفاء، تتنقل طوال السنه عبر السجون متفقدة أحوال المعتقلين ، تشارك في كل المهرجانات الطلابية والحزبية وانشطة الجمعيات الحقوقية والنسوية، بل تتحدث الى جانب كل المناضلين والمثقفين هي التي كانت في الأمس القريب تركع لقوانين البيت واسعاد الزوج والابناء هاهي اليوم تتكلم عن حقوق الانسان وعن الديمقراطية في المغرب وتناصر حق الطلبة والعمال في التظاهر وتطالب المناضلين والغيورين بالصمود والعناد حتى الانتصار.

سجنت وعذبت او كانت صرختها في وجه الجلاد صدمة له.. أقوى من السوط والشتائم حينما اختارت السير على درب الشهيد، لم تعد أيادي الجلادين قادرة على إخماد حرقتها.

ومن جانب آخر أصبحت نضالات عائلات وأمهات المعتقلين خصوصا تشكل في بلادنا تراكما ايجابيا يضاف لكل التراكمات التي حققتها نضالات المرأة العربية بشكل عام. فأمهات المعتقلين وأزواجهم باقت لهم مشاركة لايستهان بها في الجمعيات الحقوقية وفي

القاص جمال فوزى حمزه/شوبر مركز طنطا:

تلقت «أدب ونقد» رسالة حب» من القاص جمال فوزى، جاء فيها:

«الآن :اعيش لحظة بالغة الاهمية.

لقد انتهت مرحلة وبدأت مرحلة جديدة.. تماما. وهذا الفضل يعود إلى «أدب ونقد»، حدث هذا بعد أن نشرت أولى قصصى فى مجلة «أدب ونقد» العزيزة.

آه لو تعلمون ماذا حدث (سجدت امى لله) (أهل قريتى لايصدقون) قرأها (العمدة) على الخفراء ذات مساء»

ثم يكتب: لقد تركت (الارض) و(الزرع) و(الحب) ونحن لا نأخذ ماكتبه القاص جمال حمزة، عن الأرض والزرع والحب بحروفه، فهو تعبير مجنح، فالارض والزرع والحب أقانيم الحياة، لاتستقيم بدونها. الا ان الرسالة تثير قضية هامة، هل يقاس مستوى مجلة ما بالأسماء التى تسطرها، والاعمال الراسخة التى تنشربها، أم أن للمجلة الادبية، رسالة اخرى، هى التقاط البذور الصالحة، من بين ركام واكوام الكتابات التى لم تستقم بعد خالية الموهبة.

أما «أدب ونقد» فهى تعرف رسالتها، فإلى جانب الأعمال الابداعية الجيدة، فهى تبحث بدأب دون كلل عن الأقلام «التى كانوا يسمونها، على زماننا - اقلاما واعدة.. والى لقاء، فى اعمال ابداعية جديدة

«الوحل» قصة قصيرة للقاص/ مصطفى محمود محمد عبد العال- سوهاج: مركز طهطا

«ياسين» ذهب مسرعا الى منزل قريبته ليلى

- كانت العائلة غائبة

-«أخذ منها مايأخذه الرجل من زوجته»

-ندمت وندم

- تحرك فى أحشائها الجنين، وصل الخبر الى ياسين صرخ.. وصرخ...فأيقظته امه

ونكتشف ان القصة «حلم»

ومن الناحية الفكرية، فالحلم لايسير فى خطوط مستقيمة واحداث منطقية، ومقدمة ونتائج، فكما يحدثنا «فرويد» «فللحلم لغته وله مفرداته وله مثيراته والتى تكون آنية، معاصرة للحلم، وله خزانته بأحداثها القديمة، ومن الناحية الفنية لايكفى ان يفاجئ الكاتب القارئ، فى السطر الاخير، ان القصة حلم.. انما يلزم ان يقوم بناء القصة على حقيقة انها حلم. واذا وصلنا الى اللغة واللغة لاتدل على معاناة، وانما تدل على أخذ الامور الأسهل، وليس الفن كذلك.

«الشيخ..قطة» قصة قصيرة للقاص جابر السيد رضوان:

الشيخ قطة، كان من مقاطيع السيدة زينب، كان يبيع البركة للناس، تغيرت الاحوال، لم يعد الناس يطلبون بركته، تحولوا عنه، غرقوا فى همومهم.. ثم أصبح الشيخ قطة رجل أعمال وصاحب شركات استثمار.

كيف تم التحول، كيف تم التغيير، انها جمل تقريرية، ينتقيها القاص، وليس بالجمل التقريرية يقوم الفن، القصة حدث، حدث يقول بنفسه، واذا افتقدت القصة الحدث، تحولت الى مجرد أحاديث قد تكون منمقة، قد تكون متماسكة، قد تكون كتبت فى لغة سليمة، مثل هذه القصة، لكنها ستظل مجرد أحاديث لاتصنع قصة فنية.

قصة «السور» للقاص ماهر محمد نصر- كفر الزيات الدلجمون:

لوحة لظهرية حارة، فى واحدة من القرى، تنتهى بمشهد أهل القرية يحاولون اكتشاف سر سور داخله بناء فى طرف القرية.

أنت ترى ان القصة من عملين منفصلين، اللوحة والسور، ولا علاقة بين الاثنين. فى فن القصة، حين

نضع جملة، علينا ان نتأكد ان هذه الجملة، منتجة فى العمل الادبى، ككل والاكانت زائدة دودية واجبة البتر.

مثلا- فى مفتتح القصة جاءت هذه الجملة: ... «متولى» المنادى أدرك مبكرا ان احدا من أهل القرية، لم يمت، فبدأ يجهز العرقسوس. ثم نقرأ القصة كلها فلانجد اى نسج لهذه الجملة، ولاعودة اليها.

على أن القاص له لغته السلسة السليمة والصحيحة، وهو بذلك يملك عنصرا هاما من عناصر العمل الادبى.

«واحد....ثلاثة» قصة قصيرة للقاص ناصر كمال بخيت فرشوط- العركى:

فى صفحة ونصف، يقدم لنا القاص، ثلاثة أشخاص اولهم، يحب، اولايحب، هو لايعرف، الثانى يكتب قصصا، ستنشر أولا تنشر هو لايعرف

الثالث، صاحب دكان ينتظر زبائنه، يريد ان يهاجر الى هولندا؟ كيف؟ لايعرف. ولعل هذه الشخوص، تتساند لتدل على مجتمع معين، ولعلها صفات فردية مستقلة، تجمعها سطور الكاتب لا اكثر، ومايرجع الاحتمال الثانى، ان الكاتب فى السطر الاخير، ترك صاحب الدكان ليبحث عن آخر رابع، قد تتماثل صفاته الفردية، مع باقى الشخوص، وقد يدل على صفات مجتمع، وفى كل الاحوال، من الذى يقول ان الصفات الفردية بعيدة فى نشوئها واستمرارها وتمكنها عن سمات المجتمع الذى تربت فيه هذه الشخوص.

«نصف الحقيقة» قصة قصيرة للدكتور جابر عبد العزيز

٤٦ طريق /الحرية/ الاسكندرية

تحت ضغط الفساد والعفن والقهر يهاجر، وفى الطائرة التى يستقلها الى الوطن الجديد، يقابله الشخص الذى دفعه الى الهجرة، وهما، القاهر والمقهور، على بعضهما البعض، تفاجىء القاهر أزمة صحية، فيقدم لضحيته حقنة لكى يسعفه بها وبدلا من أن يسحب السائل بالسرنجة من الامبول، يملأها هواء يدفع به إلى جسد قاهره.

وتنتهى القصة، وهنا خطورتها. د. جابر عبد العزيز، دعنى اختلف معك. اننا، مرة أخرى، أمام مقولات الجريمة والعقاب، مما لاشك فيه ان الوزير المسئول أجرم فى حق بلده، وفى حق مواطنه الذى دفعه دفعا الى هجرة ماكان يريدها لولا ماوقع عليه من قهر، لكن، وكتورنا العزيز، من قال، اننا نعالج الجريمة بالجريمة، ان قتل المقهور لقاهره، جريمة فردية، راحت فى القصة دون عقاب، نريد ان نتفق، ان الجريمة لا تظهر مجتمعا فاسدا، لقد أطلقت مجرم قصتك دون عقاب، اما ديستوفسكى فقد أوقع عليه عقابا عبر صفحات رواية طويلة.



الخروج من مياه المجارى!

غرقت خشبة المسرح القومى فى مياه المجارى، وغرق معها الموسم المسرحي الصيفى، الذى مضى معظمه، دون أن تقدم فرق قطاع المسرح-باستثناء المسرح الحديث- شيئاً، بينما تسابقت فرق القطاع الخاص، لتقديم العروض السياحية معروفة الهدف والمستوى!

والغريب أن يحدث هذا، فى وقت يبدو فيه، أن رياح التحرر قد وصلت إلى الرقابة على المصنفات الفنية، فكفت عن استخدام المقارع السياسية، لتحويل المسرح إلى أداة للدعاية للسياسات القائمة، أو دفعه للابتعاد عن السياسة تماما، وهو اتجاه لو استمر فسوف يقود لازدهار مسرحي حقيقى، لايستطيع أن يتحمل مسئولية ريادته سوى قطاع المسرح!

ويأتى عرض، «نقول إيه» الذى قدمه «المسرح الحديث»، لاليكون فحسب، العرض الوحيد الذى قدمه القطاع، بل ليكون كذلك نموذجاً يؤكد أن خروج المسرح المصرى- وربما المجتمع المصرى نفسه- من مياه المجارى ممكن، وأن النهوض به ليس مستحيلاً، إذا ما اتاح الفرصة لخبراته المتمكنه من النجوم الباحثين عن فن حقيقى، يعبرون به عن مواهب حقيقية، وأتاحها للمواهب الجديدة التى تؤكد كل الدلائل أن مصر تملك منها مخزونا لاينفد فى كل المجالات،واذا تخلص من الفساد والكسل واللامبالاه والعقد التى هدمت القطاع العام فى كل الدنيا..

وبعد عرض «الملك هو الملك» يأتى «نقول إيه» ليكون على نفس المستوى، عرضاً يجمع بين الفرجة الجميلة والفكرة العميقه، ويحشد فى صفوفه نماذج من المواهب المصرية التى تدعو للفخر، تضم من النجوم المتمكنين (المخرج فهمى الخولى والكوميديان المتميز محمد أبو الحسن)، ومن النجوم الصاعدة (جالا فهمى التى يكشف العرض عن مواهبها كممثلة استعراضية خفيفة الظل، والملحن حمدى رؤوف الذى تفرش ألحانه- بل وصوته كمغنى- الطريق لكى يلعب دوراً ريادياً فى إحياء المسرح الغنائى، ولطفى لبيب وطارق الدسوقى وعائشة الكيلانى، فضلا عن المؤلف أحمد عفيفى)، ثم المواهب الجديدة التى تقدمها المسرحية لأول مرّة، (ويلمع من بينها مجدى السباعى وصفوت حجازى والمطربة ماجدة ابراهيم والشاعر محمد الصواف).

ولاشىء يدعو للدهشة، فى أن يقدم هذا الفريق مسرحية على هذا المستوى، بميزانية ضئيله، دون أن يحصل على الأجور القليلة التى تقررت له، ودون دعاية كافية، مكتفيا باضافة سخريته من ذلك إلى النص الذى يمثله، لأنه لايستطيع إلاّ أن يتفنن، حتى لو أكل الثيران الأخضر واليابس فى أرض الوطن، وأغرقوه فى مياه المجارى ولم يتركوا له شيئا، أويدفعوا له أجراً!

صلاح عيسى

انتظروا قريباً

الكتاب من سلسلة

الرواية الفريدة للعالم الراحل

مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر

مع إضاءات نقدية بأقلام

د. شكرى عيّاد

محمد عودة

فريدة النقاش

محمد روميش

إبراهيم أصلان

الثمن ١٥٠ قرشا

الرجل الذي عرف تهمته

رواية قصيرة جديدة / لـ لطيفة الزيات

فؤاد مرسي / عام على الرحيل وحضور في الغياب / محمد سيد أحمد

يوسف إدريس / نظرات في فنه القصصي / د. عبد القادر القط

سامي السلاموني / الكتابة من القلب

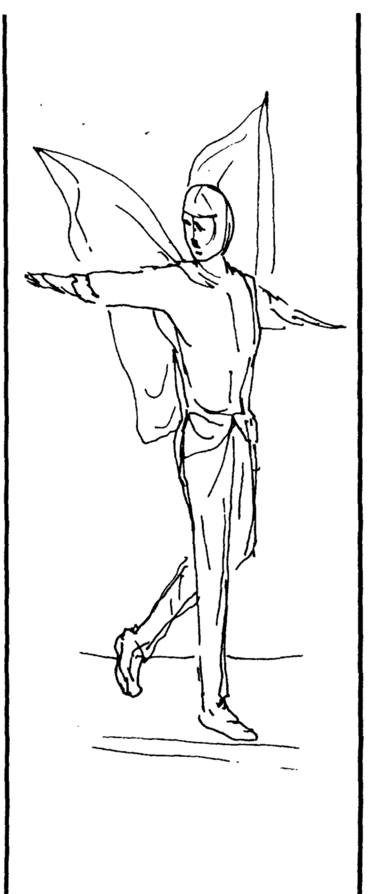
كمال رمزي

أدب ونقد



مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

السنة الثامنة/ سبتمبر ١٩٩١/ العدد ٧٣



الرسوم الداخلية

مهداة من الفنان: وحيد مخيمر

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد على

صفاء سعيد

أدب ونقد



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

ت:٣٩٣٩١١٤/٣٩٢٢٣٠٦

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/فاكس اليسار:٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها



الحياة الثقافية

هذا العدد

يكاد عددنا هذا أن يكون مرثية طويلة لأحياء رحلوا عن دنيانا بعد أن ملأوا حياتنا الثقافية والفكرية والسياسية طيلة مايقرب من نصف قرن باسهامهم الخلاق مبدعين ومناضلين. وهم يتركون الساحة الآن فى لحظة فاصلة من تطورنا، لحظة تتم فيها الحلقة الأخيرة من عملية التصفية المنظمة لمنجزات ثورة يوليو لصالح الجماهير الكادحة حيث تستجيب الحكومة لكل شروط المؤسسات الدولية بخصوص إدارة الاقتصاد وملكيته، وهى وقائع تعيد إلى الأذهان بقوة زمن صندوق الدين فى القرن التاسع عشر الذى أفضت شروطه لاحتلال مصر.

يرحل أحباؤنا بكثرة ووطننا مهدد وأحزاننا عميقة، وتخرج الأجيال الجديدة فى ظرف موضوعى هو أبعد مايكون عن الملاسة ويكون عليها أيضا أن تنتقل من سرادق عزاء لسرادق عزاء، ويكتب الشعراء من المراثى أكثر مما يكتبون القصائد الفرحة، وحقيقة الأمر أنهم لايرثون الراحلين وإنما الأحياء بل ويرثون أنفسهم فى مقدمة هؤلاء الأحياء... ولكى نخرج من حالة البكاء العام كنا قد قررنا أن نحتفل بكتابنا الكبار فى حياتهم وأهدينا عددا خاصا ليوسف ادريس فى عيد ميلاده الستين سنة ١٩٨٧ تحت عنوان «ستون عاما من الفن الجميل» (ونقدم له هنا- بعد رحيله الشهر الماضى- تحية خاصة، قلبها مقالة الدكتور عبد القادر القط التى أكرم بها.« أدب ونقد») وأهدينا عددنا الماضى« ليحيى حقى» أطال الله فى عمره، وفى العدد الثانى من أدب ونقد- وكنا نعرف عشق فؤاد مرسى لشعر المتنبى- طلبنا اليه أن يكتب لنا عنه فكتب مقالة عن الجدل فى شعر المتنبى.. وطالما شاغبنا سامى السلامونى فى افتتاحياتنا واختلفنا معه بل وتبادلنا بعض الكلمات العنيفة حول الفروق الجوهرية بين اليهودية والصهيونية وبقينا دائما أصدقاء حميمين نرجوه كلما التقينا أن يكتب لنا ويمنحنا الوعود ثم ينغمس فى عالمه المفعم بالانشغالات وبالمحبة التى كان يغدقها عليه الأصدقاء ويغدقها عليهم. وسوف تفتقد الثقافة السينمائية سخريته اللاذعة وزوايا النظر الخاصة جدا التى كان «سامى السلامونى» يفاجئنا بها فى كتاباته كناقد شريف نظيف اليد والقلب فى وسط تزداد فيه نسبه التلوث فوق العادة.

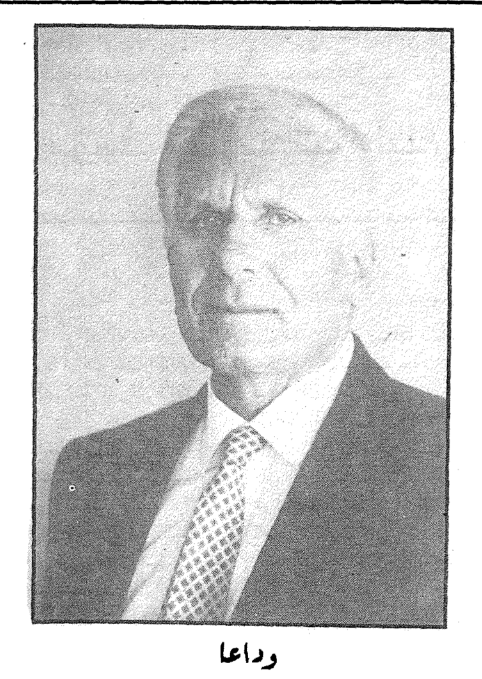
فى مثل هذا الشهر من العام الماضى رحل عنا فؤاد مرسى فى حادث سيارة عبثى. وفى مثل هذا الشهر قبل عشرة أعوام كان فؤاد

مرسى، ومحمد عبد السلام الزيات الذى تهديه الدكتورة لطيفة الزيات روايتها القصيرة - المنشورة فى هذا العدد - كاناقابعين معا فى زنزانة واحدة فى سجن ملحق مزرعة طرة... وكان السادات بعد أن وصلت سياساته لطريق مسدود بعد كامب دافيد قد ألقى القبض على بضع مئات من المعارضين السياسيين من كل الاتجاهات فيما عرف باسم حملة سبتمبر وقد جرى إغتياله بعد ذلك بشهر واحد كما هو معروف، وعن هذا الزمن الردئ تحكى لطيفة الزيات، ومن خلال حكايتها تطل علينا وجوه الأحياء الراحلين وكأنهم يلوحون لنا محذرين لعل القادم أصعب مما فات، وربما لهذا السبب إخترنا لكم من إنتاج فؤاد مرسى الفكرى نصين أحدهما مكتوب فى السجن وغير منشور من قبل، والأخر مجموعة مقتطفات من كتاباته النظرية عن القطاع العام الذى تتم فى هذه الأيام عملية تصفيته لصالح رأس المال الأجنبى والمحلى، وقد حذر الدكتور فؤاد مرسى مبكرا جدا فى أوج انتصارات ثورة يوليو من مخاطر الانتكاس الذى نعيشه اليوم، فاذا كنا نقدم بهذه النصوص وجهه زائدة من الفكر النظرى السياسى فانما لنتذكر معا أن كل الظواهر مترابطة ترابطا وثيقا، وأن المنهج الموضوعى العلمى الذى اتبعه الدكتور فؤاد مرسى يبرز لنا كيف أنه لدى أول منعطف فى سياسة الانفتاح الاقتصادى التى يجنى الشعب المصرى- بل والمنطقة العربية-. ثمارها المرة فانه «تحت اغراء الربحية السهلة والسريعة للمشروعات الفردية يصبح كل شئ سلعة حتى الشرف، أذ يكون لكل شيئ مهما يكن ثمنه الذى يشتريه، فلايستغرب عندئذ- وفى ظل عدم الشعور بالاطمئنان- أن يصبح كل انسان عدوا لأخيه الانسان»..

ثم.. «وبتحويل القطاع العام الى قطاع رأسمالية الدولة التابعة تضمن الامبريالية العالمية فى بلادنا طول الاقامة والسلامة..»

فى مثل هذا الشهر أيضا رحل جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠ ومع الغياب المبكر لقائد يوليو إنفتح طريق الثورة المضادة على مصراعيه وقد اخترنا أن نقدم لكم أنغام صلاح جاهين السبتمبرية التى كتبها فى ذكرى رحيل عبد الناصر فنحن لانريد أن يكون احتفالنا بالراحلين بكاء صافيا بل تطلعا للأمام.. فنحن اذ لانتساهم أبدا لابد أن نواصل السعى على الطريق نفسه.. ونتطلع الى الأمام رغم كل شيئ.. رغم أحزاننا العميقة...

المحرر



وداعا

يوسف إدريس

(١٩٢٧-١٩٩١)

فريدة النقاش

«يوسف» لم يكتب «ليلى»

لم أتوقع أبداً أن أسمع منه هو البالغ الإعجاب بنفسه كل هذه العبارات الحارة من الثناء وبدا لى تعبيره أكبر من طاقتى، ومما كتبت:

«وفى الصباح التالى التقينا فى نقابة الصحفيين لنشارك فى الانتخابات وتحلقت حولنا دائرة من الأصدقاء مشدودة الأنفاس لتعبيره الحار الذى تواصل، كانت الشخصية الواقعية التى كتبت عنها قبل يومين هى موضوعه، وساعتها خيل إلى أن شخصية أدبية أخذت تتكون فى مخيلة يوسف.. وتوقعت أن أقرأ له بعد ذلك قصة جديدة فريدة فى مذاقها لكنه خذلنى»

كان ذلك قبل تسع سنوات ولدى الصدور الثانى لجريدة الأهالى.. وكنا قد خرجنا من السجون -نحن مجموعة السياسيين- التى ألقى عليها القبض فى سبتمبر ١٩٨١، وكان حادث المنصة قد فتح صفحة جديدة فى حياة البلاد.

وفى واحدة من يومياتى أذكر أننى وضعت لها عنوان «نساء بلا ريش» برزت الشخصية التى قدمت وقائع حياتها كما روتها لى على شكل حكاية ذات قصد سياسى واضح، ولعلها لم تخل أيضا من هدف تربوى مباشر.. ومن انزعاج بالغ لأن المرأة تسلك بثقة واقتدار.

كانت إذن قصة امرأة اخترت لها اسما غير ذلك الذى عرفتها به فى السجن لسبب بسيط هو أننى لم أكن قد اقتنعت تماما بفكرة تفاعلها الهادىء البسيط مع العالم الخارجى.. بل لعله أيضا التعامل الواثق من صحة الاختيار فى الحياة، ذلك الاختيار الذى وان أدى بها إلى السجن الطويل (خمس سنوات) بتهمة الدعارة والقوادة إلا أنه راكم لها ثروة طائلة.

كانت المرأة مهندسة درست فى كلية الفنون الجميلة، لم أصدق ذلك إلا حين أطلعتنى فعلا على شهادتها.. ثم إحترفت الدعارة..

ورغم أنها من بين نماذج بشرية كثيرة عرفتها عبر تجربة السجن قد لفتت نظرى أكثر من غيرها إلا أننى لم أحبها أبداً وقد عبرت عن ذلك بقوة فى يومياتى ولم أشعر فى أى لحظة أنها تستحق الشفقة على عكس الداعرات اللاتى دفع بهن الفقر والبؤس إلى

هذا الطريق.

وقفت هذه المرأة أمامى باعتبارها الأهم والأكثر قدرة على إثارة الدهشة، ففى أختيارها الواعى معنى إجتماعى وأخلاقى أكبر من حادثة فردية.. وحين عبرت عن كل هذا تبين لى- ودون أن أخطط جيداً- أن قصة المرأة تكشف واقعا إجتماعيا خارج السجن وداخله لم يخطر ببالى أبداً أنه يمكن أن ينكشف على هذا النحو لمجرد أننى تتبعت- كما لو فى قصة بوليسية- خيوطاً كثيرة اجتماعية واقتصادية وثقافية وسيكولوجية وحاولت الامساك بها.. ولست كاتبة قصة على أي حال.

وكان أن التقط يوسف من اليوميات معنى لم أقصد اليه كثيرا وأنا أكتبها، ولعله أيضا لم يخطر كثيرا ببالى ولكنه استوقفه طويلا وكان تعبيره تلقائيا مفعما بالدهشة..

-إننى لم أنم!

وكان لتوقفه الغريب أمام هذا النموذج معنى فى نظرى أكبر كثيراً من مقالاته حينذاك ربما يكون وثيق الصلة بتوقفه عن الكتابة الابداعية لزمن طويل...

كانت المرأة تقول ببساطة نحن نعيش زمنا السيد الوحيد الذى لايبارى فيه هو المال ولن يعبأ المجتمع كثيرا بالرد على السؤال من أين جاء المال.. وحتى لو انكشف المصدر فإنه يمكن تدارك الأمر بشبكة العلاقات وأيضا بالمال.

ماعلاقة كل هذا بتوقف يوسف عن الكتابة؟ اليكم فكرتى:

عبر يوسف أجمل تعبير وأفواه عن زمن صعود البورجوازية وتألقها حين تزامن نضجه وأوج إبداعه فى القصة القصيرة على نحو خاص مع الزمن الذى خاضت فيه أشرف معاركها ضد الأجانب والطبقات القديمة والقصر المسنود بالاحتلال وجاء الشعب إلى الساحة مفصحا عن حيوية وقوة مدهشة أسهمت فى نضج موهبة يوسف واكتمالها، وكان هو بدوره مفعما بالسحر القصير العمر للمرحلة اللبيرالية (التى فتحت له الباب للاختيار الشيوعى) بجرياتها الخلابة ووعودها وجدالها مع العالم وأحلامها.. كأنما يمسك بأطراف الكون الشاسع ويلعب بها، وما أن قدم نسيجة الفريد للحلم الجديد بحالتيه أن كان الانهيار الكبير والاخفاق المر الذى ما ان حل، كان يوسف قد نجا واستوى على عرش القصة القصيرة فنانا الايبارى مستشرفا بثاقب بصيرته المآل المأسوى الذى كان نبضا غامضا ومؤرقا طيلة الوقت.

وكان عليه لكى يلعب نفس الدور كمبدع كبير فى الزمن الجديد أن يكون جارحا، حادا كسيف، فليس الزمان زمان الآمال الكبيرة تأميم القنال.. وبناء السد ومحاربة الأعداء.. والاحتشاد للمواجهة، وحركات التحرر.. بل هو زمان تحلل..

واختار يوسف فجأة- لعلنى أكاد أعرف الآن فقط لماذا- أن يعبر عن هذه الحالة الجديدة بالمقالات التى اتسعت- فهى ليست قصصاً- للتوازنات السياسية من كل نوع، فظل حدها التحريضى مثلوما وإن بقى ناجعا.

كانت المهندسة الداعرة تتجاوز فى نظره مجرد حالة، ولعل المعنى الضمنى الأكبر منها فى وقائع حياتها قد أيقظ فيه روح القص حين أذهلته هذه الوقائع، وربما سأل يوسف نفسه هذا السؤال حينذاك لماذا لم أعد أكتب قصصا؟

وحده نعمان عاشور كان قد التقط بخجل وحيطة بالغة نموذجا مشابها ليصنع منه بطلة من أبطال عصر الانفتاح فى «برج المدابغ»



وأعطاها إسم «دولت» التى مارست مهمتها تحت ستار الورع.

بدا لى أن يوسف كان قد وجد ضالته.. شخصية تصلح علامة فارقة فى عصر انهيار، شخصية تضع بنظامها الأخلاقى الأساس الطبقى التابع موضع سؤال بل وتطيح بشروعيته إطاحة عاصفة فهى ليست أقل من داعرة فاخرة مثقفة والسجن حالة عارضة أو خطأ فى الحساب وهى منغمسة فى شبكة من العلاقات الواسعة فى كل من مصر وأمريكا من ألمانيا والكويت والسعودية ومن كل هذه العواصم كانت تتلقى الهدايا والأموال والأسئلة القلقة عن حياتها.. ان مجتمعها الفخم لم يهجرها أو يعاقبها.. بل انه تقبلها بسرور وشفعت لها ثروتها.. المعيار الوحيد.. بل إنها توجتها فى عالم الأثرياء الجدد نمطا جديدا قادراً على إثارة الاعجاب حتى دون أن تلتمس الغفران.. لأن هذا المجتمع كان مستفيدا على نطاق واسع من مهنتها والمهن المشابهة بخلاف الهندسة والفنون الجميلة..

لم يستطع «يوسف» أن يكتب «ليلى» لأسباب شتى أظن أن أهمها على الاطلاق أنه كان يحلم باستعادة وهج عالمه القديم، الذى صار وهما وأخذ يفلت من يديه.

د . عبد القادر القط

يوسف إدريس:
نظرات فى فنه القصصى

حين صدرت «أرخص ليالى» عام ١٩٥٤ كانت القصة القصيرة فى مصر وبعض البلاد العربية قد تجاوزت مراحل الميلاد الأول ونمت وتحدد مفهومها وفنها الى حد كبير، وإن ظل هناك تباين ملحوظ بين النظرية والتطبيق واختلاف بين كاتب وكاتب،. لكنها على أية حال لم تعد- فى جملتها- خبرا يروى أو حادثة طريفة تقص بلا اختيار مقصود أو دلالة مبثوثة فى ثنايا المواقف وسلوك الشخصيات، بل أصبحت موقفا أو شخصية أو حادثا مختارا يخلع عليه الكاتب من فن القصص مايجعله شيئا متميزا عن أصله فى واقع الحياة.

كانت طائفة من الرواد في العشرينات قد بدأوا يتحدثون عن فن القصة ومقوماته والعلاقة بين الفن والواقع، ويدعون الى الاتجاه «الواقعى» من خلال الكتابة عن النظرية والتطبيق، ويتحاورون حول الفصحى والعامية وجواز المزج بينهما فى السرد والحوار، ويمزجون بينهما فى كثير من القصص إذا دعت طبيعة الشخصية أو الموقف . وقد كان هؤلاء الرواد سابقين لعصرهم الذى لم يكن بطبيعته صالحا للأدب الواقعى بعد، بل كانت طبيعته تقتضى أن يسود المذهب الرومانسى الذى كان قد بدأ يزدهر فى الشعر والرواية وبعض ألوان القصص والمسرح. لذلك لم يخل أدبهم من النزعة الرومانسية فى التجربة والنزعة البيانية فى التعبير.

وقبيل ظهور المجموعة الأولى ليوسف إدريس كان هناك جيل جديد من الشباب اتجهوا الى فن القصة بمفهوم أكثر عصرية وأقرب الى مفهوم الواقعية التى كانت تباشيرها كمذهب أدبى سائد قد بدأت تلوح بعد نهاية الحرب العالمية.

ولم تكن «أرخص ليالى» إذن بداية للقصة

العربية القصيرة بمفهومها الفنى الصحيح، ولابداية للاتجاه الواقعى فى هذا الفن، لكنها كانت بداية مرموقة متميزة لكاتب قدر له أن يبدع إبداعا غزيرا متنوعا ويمر بمراحل كثيرة من التطور، ويترك بصماته على جيل كامل ممن عاصروه أو تلوه من كتاب القصة القصيرة.

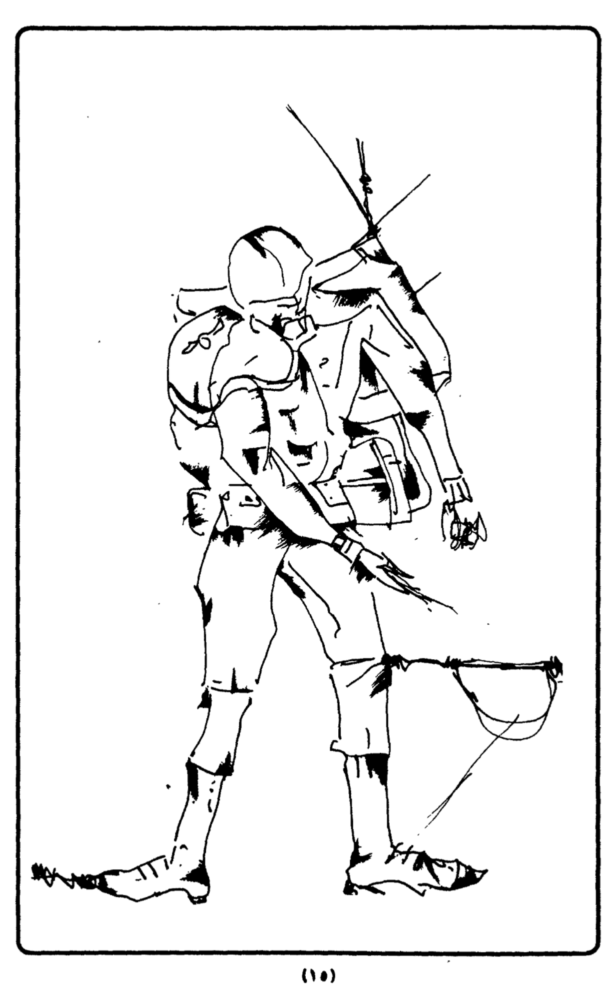
وكان أول مالفت القراء والنقاد فى هذه المجموعة طبيعة تجاربها وأسلوبها. ومع أن الرواد فى العشرينات قد انتقوا كثيرا من شخصياتهم من الفقراء والأجراء والمقهورين، فإن الشخصيات فى «أرخص ليالى» لايختارون لأوضاعهم الاجتماعية وحدها، بل لما يختاره لهم المؤلف من مواقف «طريفة» تقوم على المفارقة بين الدعابة وماتنطوى عليه من دلالة جادة تتجاوز حدود الشخصية والموقف.

فى «أرخص ليالى» فلاح فقير لايدرى كيف يقضى ليلة وليس فى جيبه قرش واحد يعينه على السهر مع الآخرين فيكون فراش الزوجة ملاذه فى النهاية. وفى «نظرة» خادمة صغيرة تحمل على رأسها صينيتين من الفرن الى البيت وتنظر فى أسى الى الاولاد وهم يلعبون.و فى «رهان» بدوى جائع يقبل رهانا أنْ يأكل مائة كوز من التين ، لكى يسد عن جسده غائلة الجوع. وفى «على اسيوط» فلاح فقير جاء يستشفى فى قصر العينى. أما «أبو سيد» فعكسرى مرور مريض.. حتى مدرس المدرسة الابتدائية يبدو من طراز خاص عتيق لايرتفع به كثيرا عن طبقة هؤلاء الفقراء والمقهورين: «كنت أكره الشرز الواحد الذى يرتديه صيف شتاء حتى كان يخيل الى أن زغبه الخشن ينغرز فى جسدى أنا.. وكنت أكره رباط عنقه الذى يلقيه على ناحية نائية من ياقته . وأكره أصابعه الملفوفة القصيرة وهو يهرش بها كرشه المنبعج، وأكره أسنانه الصفراء بغير دخان ومنديله المتكرمش المتسخ حين يخرجه من جيبه ويدعك به اسنانه فى وسط المعادلة التى يشرحها ، ثم يعيد المنديل ويستأنف الدرس، وكأن شيئا من ذلك لم يحدث».

وفى المجموعة الى جانب هذا قصص قليلة ذات دلالة اجتماعية وحضارية عامة كقصة «الحادث» و«ع الماشى» و« ٥ ساعات» و«الهجانة».

وقد يلفت النظر غيبة المرأة فى شخصيات هذه القصص إلا فى قصة «أبو سيد» حيث تحنو الزوجة على زوجها الذى أصابة العجز. وتلك ظاهرة ملحوظة فى قصص الواقعية الأولى بوجه عام، اذ كانت تخلو من المرأة، فى مقابل الرجل، ومن تجارب الحب والمواقف العاطفية إلا قليلا، احتجاجا على التصوير الرومانسى المسرف لتلك التجارب والمواقف. والمرأة عند كتاب تلك المرحلة إما شريكة كفاح وإما إنسان مغلوب على أمره شأنها شأن الرجل فى الطبقة الاجتماعية التى ينتميان اليها. والمرأة فى قصص يوسف إدريس- بعد ذلك- وفى رواياته القصيرة ليس لها طبيعة أنثوية خاصة بل هى- فى أغلب الأحوال- لعبة فى يد الظروف الاجتماعية أو التقاليد المرعية أو سطوة الرجل، كما فى النداهة وحادثة شرف والحرام والعيب.

وفى قصص المجموعة سمات أسلوبية وفنية بعضها من عثرات التجربة الأولى، وكثير منها تباشير لسمات أكثر وضوحا ونضجا فيما تلا من مجموعات الكاتب. ومن الملحوظ فى أغلب قصص يوسف إدريس أنه ولوع بوصف الشخصية وصفا يميزها ويخلع عليها كيانا



متفردا، فى المظهر أحيانا أو فى طريقة الحديث أو السلوك أو فى كل ذلك معا. وهو لهذا قد يورد ملمحا من ملامح الشخصية ثم يعقبه بصفته المميزة بأسلوب مسترسل فى قصة بعد «أرخص ليالى»، وبأسلوب مقتضب فى قصص هذه المجموعة يقوم فى كثير من الأحيان على اسم الموصول «الذى.. التى» تعقبه بعض الأحوال المميزة المختصرة: فى قصة الشهادة يقول الراوى عن معلم المدرسة الابتدائية العتيق: «يحدثنا عن ابنه **الذى** يغوى البنات فى مصر، **والذى** رسب ثلاث مرات فى السنة الواحدة من أجل هوايته، وعن امراته **التى** تأبى أن تسكن دمياط **والتى** يرسل لها فى أول الشهر معظم ماهيته. يكلمنا عن الجزار **الذى** خدعه وباع له رطل اللحم ثلاثة أرباعه عظام، وخادم اللوكاندة الذى أكل من الباقى قطعتين كبيرتين حين ارسله يشوى اللحمة» وفى قصة «على اسيوط».. «وعبر الطبيب على الوجه الصدئ **الذى** أمامه والذى كله شعرات وفجوات وغضون.. ولكن الطبيب توقف قليلا عند ملاءة السرير القديمة **التى** اسود لونها وامتلأت بالبقع والخروق **والتى** عم الرجل بها رأسه».

وقد نلمس ماجد على أسلوب الكاتب من تطور ومايتسم به من انسياب يقترب به أحيانا من الأسلوب «البيانى» المألوف عند بعض الكتاب التقليديين، فى وصفه لشخصية الأحمدى افندى فى قصة «سرة البائع» من مجموعة «حادثة شرف» كنا كثيرا مانصادفه سائرا بقامة معتدلة لا اعوجاج فيها ولاانحناء، وقد استبدل بالبدلة جلبابا أبيض نظيفا له جيب على الصدر. ولكنه لم يتنازل عن الطربوش ولاعن ساعته ذات الكتينة التى تمتد من عروة الجلباب وتنتهى فى جيب الصدر.. وكنا- نحن الصبية والأولاد- إذا صادفنا مارا ننتحى جانبا تأدبا، ولانجرؤ على النظر فى وجهه الا من بعيد. وجه قد اكتسى من طول ارتداء البدلة والطربوش ملامح جادة متزنة، وشارب دقيق معتنى بكل شعرة فيه، وفم مطبق لاينفك، وأصداغ غائرة لاتستندها أسنان.. وكل شئ فيه جاد. كلامه جد، وهزلة جد، ولم يكن يضحك الا اذا تحدث مع العمدة..!

وتتراوح قصص «أرخص ليالى» بين قصص محكمة البناء ذات شخصية واحدة أو موقف واحد، وقصص ترصد جوا تصنعه طائفة من الشخصيات المتباينة السمات وإن اشتركت فى سلوك عام يخلق ذلك الجو الخاص.. وستصبح هذه الظاهرة شيئا مألوفا فى مجموعات الكاتب التالية بعد أن امتلأت مخيلته برصيد ضخم من التجارب والمشاهد والشخصيات كانت تفرض نفسها أحيانا على سياق القصة وبنائها.

ولعل أكثر قصص المجموعة إحكاما قصة «نظرة» وهى لوحة صغيرة بارعة الدلالة- دون إفصاح من المؤلف- عن مأساة البنت الصغيرة التى كان عليها أن تتعثر تحت حملها الثقيل وهو يوشك أن يسقط فى كل لحظة من فوق رأسها، ثم لاتنسى مع ذلك أن ترمق الأطفال بنظرة أخيرة وهم يلعبون«.. ولم تتوقف كثيرا، فمن جديد راحت مخالبها الدقيقة تمضى بها. وقبل أن تنحرف استدارت على مهل، واستدار الحمل معها، وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة.. ثم ابتعلتها الحارة».

ولعل قصة «بصرة» خير نموذج لقصة «الجو» الذى يشارك فى صنعه كثيرون ويلتفت فيه الكاتب إلى عادات و«طقوس»



مألوفة يرصدها ويصفها وصفا دقيقا مفصلا.

وليوسف إدريس اهتمام خاص مبكر بالقضايا الوطنية. وفي هذه المجموعة قصة يمكن أن تمثل بعض هذه الهموم الباكرة هي «أم الدنيا». وفيها يسلك الكاتب أسلوبه في «بصره» فيقدم كثيرا من نماذج المصريين عائدين من الخارج وتطول القصة وتتشتت سياقها. ويوجه الكاتب عناية خاصة لبعض الشخصيات والمواقف كالفنان العائد من إيطاليا وهيامه الرومانسي بفتاة أجنبية جميلة، لكنه سرعان ماينسى الأمر كله ليعود إلى رصد نماذج العائدين ومشاعرهم.

وفي مجموعة «البطل» وقد صدرت عام ١٩٥٧ بضع قصص تدور كلها حول جو المقاومة في منطقة القناة تبدو كأنها كتبت على عجل للمشاركة في تلك الأحداث الوطنية الجليلة. وكانت قد سبقتها «قصة حب» في مجموعة «جمهورية فرحات» عام ١٩٥٦.

ويغلب على القصص طابع السرد ولاتكاد تتميز فيها شخصيات بعينها، بل تبدو الشخصيات «في خدمة» الحدث القومي. على أنا نصادف في بعضها سمة مألوفة في كثير من أعمال الكاتب الجيدة بعد ذلك، حين تستهويه إحدى الشخصيات التي تمثل عنده نموذجا بشريا خاصا، فيقحمها على حدث القصة في شئ غير قليل من الإفاضة والتفصيل، أو تنبثق من مخيلته الثرية مشاهد ومعان مختزنة يثري بها الحدث ويزيد من طرافته وإن كان لغير ضرورة فنية تتصل ببناء القصة. من ذلك حديثة الطويل عن «فن الردح» في مقدمة قصته «.. هي لعبة؟» «الردح كالزغاريد فن مصري أصيل. وكما أن الزغاريد لاتجيدها كل النساء، فكذلك الردح. هناك متخصصات فيه، يحفظن عددا لانهاية له من الشتائم والأوصاف، بعضها عادي وبعضها فيه تشبيهات واستعارات وكنايات. وبعضها أدب خالص! ولايكفي الحفظ، بل لابد أن يكون في استطاعة الواحدة منهن أن تلضم

الكلمة فى الكلمة بلاتردد أو توقف، وتصنع من الشتائم سيلا متدفقا لاينقطع..»

على أن يوسف إدريس فى بعض قصصه الوطنية بعد تلك المجموعة لايحرص كثيرا على تلك المشاهد والشخصيات الشديدة الالتصاق بالواقع، بل يتجاوزها الى منطق فنى خاص بالقصة ويفرض منطق الفنان الناضج وخياله البعيد وان خالف فى ذلك منطق الواقع. وهو يصنع هذا فى كثير من قصصه الأخرى فى المرحلة التى تلت مجموعته الأولى ومجموعته الثانية. وقد يفكر لشخصياته أحيانا ويدفعها الى كثير من التأمل فى قضايا المجتمع والنفس الانسانية والأخلاق وكأنما كان ذلك بشيرا بكاتب المقال السياسى والاجتماعى ذى الرؤية الصادقة والأسلوب الجسور الذى لاتقيده مقتضيات الفن القصصى وتلزمة بتحقيق التوازن بين فكر الكاتب وطبيعة شخصياته ومواقفه؛ وفى «سره البائع» من مجموعة «حادثة شرف» تلميذ يحتفل بنجاحه من السنة الأولى الابتدائية ويدعوه جده الى الوفاء بنذر كان قد نذره اذا نجح: أن يوقد ست شمعات على ضريح «السلطان حامد» ولى القرية .لكن التلميذ الصغير يفكر كثيرا فى الأمر ويرفض فكرة النذر والاستعانة بالأولياء ويأخذ على عاتقه أن يبحث عن سر ذلك الولى ولماذا سمى السلطان:«انا متأكد أن السلطان هذا ليس له أى علاقة بنجاحى.. والنذور والعفاريت وشم البصل يوم شم النسيم أشياء لم أكن أومن بها، لا لأنا كنا قد أخذنا فى المدرسة أنها بدع ورجس من عمل الشيطان، ولكن لأن الناس كلهم يأخذونها كالقضايا المسلم بها. فكيف أفعل أنا هذا؟ ومافائدة تعليمى حينئذ وبدلتى؟.. وكدت أضحك على سذاجة أهل بلدنا الذين ذابت نقودهم واختلطت بالرمال.لأجل ماذا؟ لأجل هذا السلطان الذى لاخادم له ولامسجد ولامستجيرون، ولاحتى ضريح يوحى بالاحترام؟...»

ويتجاوز تفكير التلميذ الصغير أمر السلطان الى تحليل نفسيات أهل قريته وسلوكهم تحليل المفكر الخبير بأحوال النفوس وقضايا المجتمع:«كنت أعرف أهل بلدنا جيدا. كانت لاتخيفنى منهم وجوههم المكشرة على الدوام، ولاذقونهم التى تشوك أو نظراتهم التى تظن أنها خالية من الرحمة والشفقة. كنت أعرفهم تماما وأعرف أنهم لايقولون مايعتقدونه الا بينهم وبين أنفسهم.. أمام العمدة والموظفين يقولون كلاما عاليا كثيرا ويحلفون الأيمان المرتفعة المغلظة، وإذا سألهم الغريب عن شئ قالوا عكس مايضمرونه. هم لايخرجون مافى أعماقهم الا رغما عنهم، فى كلماتهم المتناثرة، فى همساتهم الخافتة وراء ظهور موظفى الحكومة، فى حديث الرجل الى زوجته بعد العشاء.. ويتأمل الصغير مرة أخرى: «أحيانا يكون من الصعب، بل المستحيل ،أن نفكر فى أشياء تعودنا الا نفكر فيها، وتعودنا أن نأخذها كماهى: فتعذيب الحيوانات حرام أما ذبحها فحلال، والمرأة تطلق شعرها والرجل يحلق شعره، ولانعامل الحافى بمثل مانعامل به راكب العربة مع أن كليهما إنسان! وأن يبدأ الواحد فى مراجعة إيمانه بالقضايا المسلم بها مسألة صعبة، بل تكاد تكون مستحيلة»

وماكان يمكن لهذا الخروج الواضح على أصول القصة القصيرة المرعية حتى ذلك الحين أن يكون جهلا بتلك الأصول ولكنه كان صورة لموهبة تجنح الى الفكر من ناحية وتتوق الى شكل فنى أرحب من القصة القصيرة يتسع-

كما كانت تتسع الرواية- لكثير من الملاحظات والتعليقات والخروج الى حين عن مسار الأحداث لبسط بعض الآراء فى الحياة والناس والمجتمع. لهذا أخذت القصة تطول عند يوسف إدريس حتى لنجد فيها بذور رواية صغيرة وتتضمن شخصيات ومواقف كان يمكن ان تنمو -لو أراد الكاتب - حتى تبلغ ذلك اللون المتميز من القصص وهو لون كتب فيه يوسف إدريس أعمالا متميزة كالحرام والعيب.

وكان لابد فى قصة «سره الباتع» أن يكبر التلميذ الصغير حتى يستطيع أن يضطلع. بمهمة البحث عن تاريخ السلطان حامد وينتهى إلى ذلك الخيال الجميل البعيد الذى ربط بين السلطان وقد مزق الفرنسيون جسده قطعا التقطها أهل الريف وآقاموا لكل قطعة مقاما، وقصة أوزوريس المعروفة.

والقصة تكتسب طولها الملحوظ عند يوسف إدريس لأنها تتضمن- فى الأغلب- خطين يضئ أحدهما الآخر، ولأن الكاتب أصبح يتلبث عند الشخصيات الرئيسية فلا يلتقط من أوصافها أو صافا مفردة مميزة كما فى الواقعية الأولى بل يرسم لها صورة كاملة تمتزج فيها الأوصاف الجسدية بالسمات النفسية لتصبح كيانا بشريا كاملا يعيش لحظة خاصة، وقد ينتقل بعدها من خلال حدث طارئ فيكتسب وجودا آخر مغايرا لكنه فى الحالين لاينتهى الى «نمط» يدل على مهنة أو بيئة أو طبقة اجتماعية.

وفى القصة ذات الخطين يتخذ الكاتب من أحدهما «مفتاحا» يفتح مغاليق الخط الآخر الذى قد يتمثل فى شخصية أو بيئة أو جانب من جوانب الحياة فى القرية أو المدينة. ويعنى الكاتب عناية ظاهرة بالمفتاح حتى ليبدو كأنه العنصر الرئيسى فى القصة ويعده اعدادا نفسيا خاصا ولايحفل كثيرا فى سبيل ذلك بمنطق الواقع- كما أشرنا- بقدر مايعنى بتحقيق وجود فنى خاص «للشخصية المفتاح».

وفى «قاع المدينة» يبدو القاضى الشاب- فى الظاهر- شخصية القصة الأولى. وهو يطلب من حاجبه أن يأتيه بخادمة ترعى شؤون بيته- وكان غير متزوج - ثم تدور القصة حول محاولته إغواء الخادمة حتى يتم له مايريد. لكنها ذات يوم تسرق ساعة يده فيصر على أن يذهب هو وحاجبه وصديق له أطلعه على صلته الخاصة بالخادمة متظاهرا بأنه ضابط شرطة، لكى يستردوا الساعة من الخادمة فى بيتها فى «قاع المدينة». ولاشك أن سلوك القاضى مع خادمته ثم مع حاجبه وصديقة يبدو غريبا بعيد التصديق اذا قسناه بمنطق الواقع، لكنه لم يكن عند الكاتب إلا وسيلة يكشف بها خبايا قاع المدينة ليمارس قدرته الفائقة على وصف دقائق المشهد ليضمها جميعا فى دلالة كلية، فى النهاية. والشخصية الأولى فى القصة هى- فى الحقيقة - الخادمة التى تبدو قليلة الشأن فى الظاهر ولكنها وقاع المدينة الذى تسكنه هما الشخصيتان الرئيسيتان. سقوطها التدريجى الذى لم يكن لها منه مفر وسرقتها الساعة تحت ضغط الفاقة ثم حيها وبيتها وزوجها وأولادها هى المشهد المأساوى الذى ينفتح عنه الباب حين ينتهى الكاتب من صنع المفتاح على مهل وبمهارة فائقة: «وتطرد الأولاد ومع هذا يتشبث الأولاد بالباب المغلق وتبدو عيونهم لامعة من خلال الشقوق كعيون الصراصير ترقب مايجرى فى الحجرة. ويلهث القاضى ويدور برأسه. الحجرة ضيقة كالصندوق

الذى ضاع مفتاحه. الضوء يختنق وهو يتسرب إليها من نافذة علوية، وسرير قديم كالح ذو عمدان رفيعة كالبوص وحديده كله صدأ، ومرتبته أغمق من الصدأ. وفى ناحية شئ كالدولاب قديم، وجوال فيه ثقوب ومرتبة فى الركن الآخر وكراكيب وصفائح وأخشاب متناثرة.. وعلى المرتبة يتحرك شئ.. واذا بالشئ رجل طويل أسمر نائم ورأسة كالزلعة التى ينام بجوارها، وعلى وجهه- رغم نعاسه- تكشيرة وجبهته معقوده. ممدد بطوله على المرتبة وحزامه مفكوك وملابسة الداخلية قديمة سوداء..»

وفى سبيل تأكيد قسوة الحياة فى قاع المدينة لايجد الكاتب ضيرا فى أن يلجأ الى المصادفة غير المحتملة ليبين عمق القاع الذى سقطت فيه المرأة: «كل ماحدث أنه ذات يوم رآها فى الشارع وهو مار بعربته فأبطأ من سيره. كانت واقفة على محطة الأوتوبيس. وكان واضحا أنها لاتنتظر الأوتوبيس..»

ولعل أكمل نموذج للقصة ذات الخطين المتماثلين أو المتقابلين التى يلقى فيها أحد الخطين الضوء على الخط الآخر، قصة «لغة لآى آى». وشخصيتها الأولى- كما يبدو فى الظاهر- شاب مريض بداء خبيث جاء به والده إلى زميله فى السابق فى المدرسة لكى يعينه على دخول المستشفى. ويقترح الصديق القديم أن يبيت المريض لديه حتى اليوم التالى. وفى الليل تنتابه آلام مبرحة ويعلو صراخه الحاد فيوقظ النائمين ولاتجدى معه الأدوية والمسكنات.

والألم الجسدى وحده لايمكن أن يكون موضوع قصة فنية ناجحة إلا إذا أدى إلى كشف نفسى أو اجتماعى أو غير ذلك من الدلالات. لكن هذه الشخصية فى ذاتها لاتتجاوز حد الألم الجسدى ومبالغة الكاتب فى وصفه والحديث عن وقعه فى نفسه وفى نفوس السامعين. وتمضى القصة على هذا النحو حتى تقارب النهاية فيدرك القارئ أن المريض وصرخاته الأليمة لم تكن الا «مفتاحا» لآلام الطبيب الشاب الذى استضاف زميله القديم حتى الصباح. لكنها آلام من نوع آخر. آلام نفسيه لاتطاق لكنه لايستطيع أن يصرخ أمام الناس كما يصرخ صاحب الألم الجسدى. وفجأة حين يدار المفتاح وتنفض مغاليق الضمير يبدو الطبيب الشاب الشخصية الحقيقية الأولى فى القصة والدلالة المقصودة من ورائها. وكعادة الكاتب الميال إلى الفكر والتأمل يبسط الحديث - على لسان الطبيب الشاب- عن أزمته النفسية والاجتماعية التى لم يكن يفطن إليها قبل سماعه صرخات صديقة المريض: «أحس بتوجع «فهمى» يريحه راحة بدأت تصيح عظمى وكأن فهمى يتوجع لكليهما، أو أكثر من هذا، كأنه هو الذى أتيح له أخيرا أن يتوجع كما يريد وبكل قدرة استطاعته. إنه الألم المتراكم عبر السنين.. ألم الحزن الدفين والاكتئاب. إن الانسان جهز بتركيبه وأحاسيسه لحياة خاصة تسمى الحياة الجديرة بالانسان. وهو لايستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنعه هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم والامه تتضاعف. ولقد قسا العمر كله على طبيعته وكتم نداءات الأعماق المطالبة بمتع الحياة الصغيرة الكثيرة العادية التى تعطيها طعم الحياة. قسا عليها ليجبرها أن تحيا بمفردها...»

هكذا تطول كثير من قصص يوسف إدريس وتتنوع أجواؤها وتتعاقب لحظاتها النفسية



وتأملاتها وأفكارها بينما يرصد الكاتب الحدثين المتماثلين أو المتقابلين ومايتصل بهما من شخصيات ومواقف. على أن من الظواهر الفنية الأخرى التى تكسب القصص ذلك الطول الملحوظ ما أشرت اليه من أسلوب جديد بعد المجموعة الأولى فى وصف الشخصية. لم يعد- كما ذكرنا- يلتقط صفة من شخصية وسمة من أخرى فى الزى أو الحديث أو السلوك ليخلق من مجموع ذلك «جوا» خاصا، وإن لم يتخل كلية عن هذا الأسلوب بل أصبح يصف الشخصية الواحدة وصفا مطولا- لاليخلع عليها دلالة بعينها- بل ليقدمها كيانا انسانيا حيا يتكامل مظهره ومخبره. ومن أجمل نماذج هذا الأسلوب وصفه لفاطمة فى «حادثة شرف» قبل أن تخوض محنتها القاسية، ووصفه إياها بعد أن تركت المحنة فى نفسها ندوبا غائرة لاتزول. وقد يبدو الوصف الأول رومانسيا فى ظاهره- اذا أردنا بالرومانسية هنا أو صافا جمالية مألوفة فى أسلوب بيانى منمق- لكنه فى الحقيقة مزج شاعرى موفق بين المادى والنفسى يبدع شخصية ريفية جمالية متميزة فى المظهر والحركة والطبع والشعور.

«.. لم يكن فى استطاعة أحد فى العزبة أن يعرف ماذا فى هذه البنت بالذات دونا عن بقية البنات. خدودها صحيح كانت حمراء سمراء شديدة الأحمرار، تظن معه أنها لابد تفطر كل يوم بعسل نحل وتتعشى بفراخ وحمام! ولكنك تدهش اذا عرفت أنه احمرار قد صنع من صحون المش وعروق البصل والسمك الصغير المحروق فى الفرن. وعيونها كانت سوداء، غامقة السواد، ذلك السواد الذى لاتراه الا مشعا ومضيئا ودائم الحركة.. وحتى اذا قلنا إن شعرها كان أسود ناعما، وثوبها الواسع الذى ترتديه لايفلح فى إخفاء بروز صدرها ودقة خصرها وامتلاء ساقيها، حتى اذا قلنا هذا قتلنا فاطمة قتلا، فآخر ماكان فيها هو جسدها. أهم من هذا كله كانت انوثتها. أنوثة حية نابضة دائمة التفجر والتدفق. أنوثة لاتدرى من أين تنبع وأين تكمن..

ابتسامتها، لفتتها الى الخلف، الطريقة التى تخبط بها على كتف زميلتها طريقتها وهى تدعو أحد المارة ليساعدها فى رفع بلاص الماء على رأسها، طريقتها فى قضم اللقمة وإمساكها للرغيف ،القلة فى يدها، الماء حين ينسكب فى فمها نصف المفتوح، قرطتها الخضراء التى تتعصب بها معوجة قليلا الى اليمين مبينة بعض شعرها المسبسب الأسود، غمازتاها حين تظهران فجأة وتختفيان فجأة، صوتها وكيف تخرجه بمقدار وكيف تحيله أحيانا الى قطرات، كل قطرة كلمة أو نبرة، نبرة أنثوية مصفاة..»

لكن فاطمة اتهمت فى شرفها حين خرج لها ذات يوم من بين أعواد الذرة شاب مستهتر من شباب القرية ظنت أنه يريد بها شرا فاستغاثت، وظن أهل القرية حين وفدوا على صراخها أنهما كانا على موعد وأنه نال منها مأربا. وكان لابد أن يتحقق أخوها وأهل القرية من سقوطها أوبراءتها فخاضت تجربة مهينة نالت من فطرتها السليمة وأحالتها الى شخصية جديدة وصفها الكاتب وصفا شاعريا ناجحا كذلك الذى قدمها به من قبل وهى مازالت فى براءتها النفسية الأولى. وبين الوصفين يقدم الكاتب نماذج لتجمعات الريفيين وأقوالهم ويرسم صورا عابرة لشخصيات مألوفة فى الريف المصرى يكتنز يوسف إدريس منها ألوانا مختلفة تظهر فى قصصه الطويلة لتحلق للقصة«جوها» المناسب، ولتثير فى ذاتها اهتمام القارئ لطرافتها أودلالتها الخاصة وإن لم تتسق أحيانا مع بناء القصة الفنى. لكن تلك الشخصيات كانت فى «حادثة شرف» وقود النار التى اكتوت بها فاطمة ودخانها الذى طمس أنوثتها الفطرية التلقائية الأولى.

ويصف الراوى ماطرأ على فاطمة من تحول: «....لم تبق فاطمة حبيسة البيت الى الأبد... عادت الى الخروج، جميلة كما كانت معووجة المنديل، رافعة ذيل الثوب، تخطر اذا مشت وتدوخ اذا التفتت.. عادت فاطمة تنظر وتتحدث وتبتسم وتطير العقول، وكل شئ فيها لم يتغير. ولكن الناس كانوا يعجبون، فلابد أن فاطمة قد اكتسبت شيئا جديدا لم يكن لها، أو أنها لابد فقدت شيئا أصيلا كان لها.. الشئ الذى كان يلون وقفتها ومشيتها وضحكتها، الشئ الذى يجعلها تبدو ملكا للجميع ويحبها الجميع، الشئ الذى يكسبها شفافية وتقاء ويجعلك تحس إذا ابتسمت أنها حقيقة تبتسم، واذا غضبت أنها حقيقة غاضبة. كانت قد فقدت براءتها وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر،وتضحك دون أن تريد، وتريد الشئ وتخفى رغبتها فيه..»

وقد يلفت النظر فى هذه القصة ومثيلاتها التى يرسم فيها الكاتب صورة مكتملة لشخصية واحدة بعالمها الخارجى والداخلى معا، أن يوسف إدريس لم يعد حريصا كما كان فى البداية على الأسلوب «البسيط» الشبيه الى حد كبير بحديث الناس فى أحوالهم العادية، ولم يعد يلتفت الا قليلا الى العبارات والمأثورات العامية التى يعبر من خلالها عن جو «شعبى» خاص. بل أصبح يحرص على أن يرتفع أسلوبه الى مستوى الشعور النفسى المطلق الذى يمثل قدرة الراوى البيانية ويتجاوز مستوى الاحساس عند الشخصية نفسها. وهو يقترب فى كثير فى الاحيان من إيقاع الشعر وقدرته على توليد عشرات الجزئيات الصغيرة من الشعور الكلى الواحد. وإن ظل مع ذلك فى قصصه الأخرى يعود إلى أسلوبه المألاف.

وليوسف ادريس قدرة فائقة على بث الحياة فى الموقف الواحد الثابت بما يرصد من حركة مادية ونفسية قد لايلحظها إلامن راض نفسه على إدراك الحركة فى السكون والحديث من وراء لحظات الصمت. كذلك كان يفعل الشاعر البدوى حين ينظر إلى الصحراء التى تبدو لغيرة ساكنة خرساء فيراها تموج بالحياة والحركة وتعجّ بالأصوات والأصداء.

ومن أبلغ النماذج على هذة القدرة وصفه لطالبة انتحت جانبا على مقعد فى فناء الكلية لكى تدخّن موقنة أن أحدا لايراها، بينما يراقبها عميد الكلية دون أن تدرى من وراء زجاج النافذة. والموقف- كما يبدو- موقف ثابت لايتضمن إلاّ حركات يسيرة من اليد أو الفم أو الجسم لكن الكاتب استطاع أن «يولد» من تلك الحركات اليسيرة كثيرا من اللحظات المتباينة التى تحفل بدلالات نفسية من السأم أو الشعور بالرضى أو التوجس، وخلع على تلك الحركات المادية نفسها إيقاعا متميزا يلذ للقارىء أن يتابعه.

هكذا يصف يوسف إدريس جانبا من جوانب تلك اللحظات فى «حالة تلبس» من مجموعة لغة الآى آى: «..وبوغت العميد وهو يلحظ فجأة أنها بأصابع اليد الواحدة، أصابع تلوّن سبابتها آثار الحبر، قد فتحت علبة الكبريت، وباليد الأخرى- بيد ثابتة لا اضطراب فيها ولاخوف وبحركات تلقائية ليس فيها من مجهود الإرادة شىء- ثبتت السيجارة فى فمها وإدارتها دائرة كاملة بين شفيتها وكأنما لتبلل، وبنفس التؤدة والتلقائية وبضربة لا أثر للتدبير فيها أشعلت العود ولم تقربه من السيجارة فى الحال أهملته بين اصبعيها قليلا وكأنما تستمتع برؤيته يحترق، ثم مالبثت ببطء- ودون أن تنظر وبعينين هائمتين فى جدار الفناء البعيد- أن قرّبت العود بحيث لامست شعلته طرف السيجارة دون أن تحيد يمينا أو يسارا وكأنما يدها مدربة على الطريق. وجذبت نفسا واحدا اشتعلت بعده السيجارة، وبالدخان الخارج أطفأت العود ثم لم تلبث أن القته فى إهمال غريب فوق عشب الممشى القريب» ويطول رصد الكاتب لهذة اللحظات بأسلوب متميز حتى ينفذ إلى باطن العميد نفسه سالكا ذلك النهج الفنى الذى يتخذ فيه من إحدى الشخصيات مفتاحا لشخصية أخرى «.. فى كل مرة تجذب النفس على مهل ويتلذذ سعيد تنغلق له عيناها، وكأن شفتيها المضمومتين على فم السيجارة تبتهلان لشىء أو ترشفان شيئا ا. وتفعل هذا كله باندماج شامل تام وبلا إرادة.. ويستحيل مايحسه العميد إلى تيار غريب يجوب جسده كله مع كل نفَس، ولايوقظه من تعب يوم أو إنهاكه، ولكن يوقظ أجزاءه وأجهزته من رقدة عمر طويل، ويمحو هكذا فى رمضة آثار سنين وأمراض ومشاغل وحياة تصلبت وجفت واستحالت إلى درب ضيق محدود، فى ناحية منه زوجة جف منها ماء الحياة، وفى ناحية أخرى عمل وروتين لاجدّة فيه ولا أمل.. وصراع، وما بينه وبين مدير الجامعة من حزازات، وهو كالبندول رائح غادٍ بينهما، الكلية تدفعه إلى البيت، والبيت يدفعه إلى الكلية. بندول عجوز مصاب بأكثر من مرض ووجع، وفى صدره أحقاد..»

على أن قصص يوسف ادريس ليست كلها خالصة للكشف عن خبايا النفوس وأحوال المجتمع على هذا النحو الصارم الجاد، فهو كاتب يميل ميلاً ظاهرا إلى الدعابة، يبثها أحيانا فى ثنايا الموقف الجاد ويفرد لها أحيانا

قصة كاملة. وقد كانت اللغة فى مرحلته الأولى وسيلة طيعة للسخرية من بعض الشخصيات أو المواقف حين يختار عبارة أو كلمة تحمل فى ثناياها إيحاءات ضاحكة، كما كانت بعض السمات فى الخلقة أو فى الحركة أو فى السلوك وسيلة ناجحة أخرى إلى الدعابة لكن الدعابه. فى أغلب الأحيان لم تكن دعابة قاسية أو جارحة بقدر ما كانت للترويح كما يحدث أحيانا فى بعض مشاهد من المسرحيات التراجيدية العنيفة. ولم تكن الدعابة عند يوسف ادريس لتصل إلى حدّ التجريح أو القسوة وهو فى أغلب الأحيان يتعاطف مع شخصياته التى تحمل بعض معانى القهر أو الهم النفسى أو الاغتراب والوحدة. لكنه يكون قاسيا أحيانا- من خلال الدعابة- على بعض شخصيات تبدو لديه من أسباب القهر أو الهم أو الاغتراب للشخصيات الأخرى.

ومع ذلك قد تدفعه الدلالة الاجتماعية أو النفسية أحيانا إلى قسوة بالغة يخالف فيها منطق الواقع مخالفة بينة، كالذى نراه فى «بيت من لحم» وفيها يقدّم أما أرملة وثلاث فتيات بعد أن مات عائلهن وتتزوج الأم من مقرئ كفيف. وتتبادل النسوة الأربع خاتم الأم ليلة بعد أخرى ليكون المقرىء من نصيب لابسته!

وحين يستحيل على القارىء أن يتقبل منطق الأحداث على هذا النحو تتحول القصة لديه بالضرورة إلى نوع من الدّعابة وإن كان وراءها معنى اجتماعى لايخفى من الفاقة والوحدة. لكنها تظل لدى القارىء دعابة غير مقبولة.

ومثل هذه الألوان من الشطط تبدو أحيانا عند المبدعين من ذوى المواهب الكبيرة والإبداع الغزير، وتمثل هذا الجيشان المستمر فى ذهن المبدع الموهوب وخياله المحلق وهو جيشان لابد أن يختلط فيه بالضرورة المعدن النفيس ببعض الأوضار العالقة.

والكاتب الكبير دائم البحث عن أشكال وأفاق مبتكرة من الإبداع. وقد مرّ يوسف إدريس بمراحل من التطور لكنها متداخلة، وإن كان أهم سمات مراحله الأخيرة- كما ذكرنا- طول القصة وتشعب أجوائها ومواقفها وتعدد شخصياتها، وأسلوبها الذى يتلون فى اقتدار حسب طبيعة الجو والموقف والشخصية بعد أن تجاوز الكاتب مرحلة الواقعية الأولى.

وقد يدفعه البحث عن صيغ جديدة إلى بعض المغامرات الفنية الطريفة كما فى قصته «العتب على النظر» وهى مزيج من المسرح والقصة فى أسلوب يشبه الشعر الهزلى، وفيها كثير من الجرأة على عرف الناس فى الحديث. وهى فى جرأتها- شكلا ومضمونا- تتصل بسبب واضح ببعض مغامراته الفنية فى مسرحياته المعروفة.

وبعد، فهذه نظرات عاجلة فى فن كاتب كبير وفير الإبداع متعدد المواهب لايمكن أن تفى بحقه هذة العجالة، وقد كان موضع دراسة أكاديمية وأبحاث نقدية كثيرة مطولة، وسيظل فنه باعثا على مزيد من الدراسات والأبحاث،



رواية قصيرة جديدة

للدكتورة لطيفة الزيات

الرجل الذى عرف تهمته

(مهداه الى ذكرى أخى محمد عبد السلام الزيات)



لم يستطع عبد الله أن يركن الى النوم لحظات كعادته وهو يقف فى طابور الجمعية الاستهلاكية فى انتظار زجاجة زيت شح من البيت. كان يفكر على غير عادته وقد وجد فى بيته فى الليلة السابقة مايستوجب التفكير وسرعة التصرف.

***

فتح التليفزيون كما يفتحه كل ليلة، وبدلا من المسلسل التليفزيونى العربى طالعته أناشيد حماسية ترداد مع مرور الوقت هيستيرية. . وتأكد له أن الليلة من ليالى النكد إياها التى لاينام فيها الانسان على مشاكل الناس وقد انحلت بقدرة قادر، أو معلقا مابين الأرض والسماء فى انتظار أن تنحل فى الحلقة القادمة. وتتزوج البنت وقد سقط عريس الغفلة من السماء، ويتأهل الولد وقد واتاه الله بمشروع تجارى بديلا عن الوظيفة الحكومية ، مشروع يبدأ من لاشئ وينتهى بالمليون جنيه، ويستقيم المعوج، وينتصر الخير، ويغتنى الفقير، وينقلب شر منقلب المفسد والمرتشى، وسارق أقوات الناس من الجمعيات الاستهلاكية، وتاجر العمله وصاحب العمارات المغشوشة، ويبوء فى آخر المسلسل بالندم ، وبقيود الشرطة الحديدية ترصع مرفقيه.

ولما تأكد لعبد الله أن الليلة لاتحمل أيا من هذه الغرائب، ولاتعد حتى بشئ منها ، طالب بقلب محطة التليفزيون لعل وعسى. واستغرب والبنت تحتج على هذه المطالبة والولد، قالت مسحوبة اللسان، ولايعرف حتى اللحظة إن كانت تجد أم تهزل، والأرجح على ضوء تطورات الموقف أنها كانت تهزل، أن اليوم الخامس من سبتمبر ١٩٨١ والمفروض أن فى البلد ثورة، ومن ثم يتأتى أن تستمع الى رئيس الجمهورية وهو يعلن الثورة على شاشة التليفزيون. وتغلب عبد الله على إنزعاجه وقد عاد لتوه من الخارج وكل شئ هادئ يجرى على مايجرى عليه، أو يقف عندما يقف عنده، وأدرج الثورة المزعومة فى إطار ثورات الأمن الغذائى البيضاء والخضراء والصفراء، الادارية والزراعية والسياسية، التى تحدث عادة فى غفلة من الناس، وتحول أحوالهم عادة الى

الأسوأ. وأدرج ما أضافه الولد عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية فى إطار مالايعنيه ولايعنى أهل بيته، وأصر على قلب محطة التليفزيون.

ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت المريب مابين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته الى الوراء وجحظت عيناه الى الأمام تطق شرارا يهدد شاشة التليفزيون بالانفجار.

ولما استحال قلب محطة التليفزيون، كاد يطالب بقفل التليفزيون والراديو قفلا شاملا مانعا، وهو يلحظ أباه الخرف يقظا على غير العادة فى هذه الساعة من الليل، متسمرا على غير العادة أمام شاشة التليفزيون ينتظر قيام الثورة، ولو فعل لأراح واستراح ولكنه لم يفعل. عزت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التى استخدمها رئيس الجمهورية وهو يعدد عدد المتحفظ عليهم، وعدد من ينتوى التحفظ عليهم إن لم تعتبر البقية الباقية وقد قطع الرؤوس وبقيت الأذناب. أراد أن يفهم، وليته ماأراد، علاقة الخطاب بالثورة وعلاقة التحفظ فى مكان أمين بالسجن، وعلاقة الديمقراطية بالأنياب وانعدام الرحمة. ولم يشأ أن يفصح عن اهتمامه، كان مازال فى وعيه فى تلك المرحلة، وتمهل قفل جهاز التليفزيون ليفهم. وليته لم يتمهل.. لم يكن أبوه الخرف قد بدأ بعد فى تصريف الضمائر ناسيا تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية الى الخلق أجمعين بداية بالأنا ومرورا بكل الضمائر، ولا كان الولد والبنت قد أبديا علامات الإستخفاف برئيس الجمهورية، ولو فعلا فى هذه المرحلة المبكرة من الخطاب لما تمهل ليفهم، ولحطم جهاز التليفزيون والراديو أيضا إن لزم الأمر.

ولكن الأمر أفلت من يده تماما حين بدأ رئيس الجمهورية طرح فوازيره السياسيه، مشيرا كل مرة دون تصريح لشخصية هامة من الشخصيات التى ألقاها فى السجن وطالبا من المستمع التعرف على إسم الشخصية.. ما إن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السادس عشر الذى يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء حتى اختلت نسب الأشياء تماما والسياسة تصبح فزوره والفزورة سياسة والجلسة تتحول الى جبهة، وكالمدمن انسجم تماما، واندمج وولعه بالفوزير ينسيه كل المحاذير.

كم بلغ عدد فوازير رئيس الجمهورية؟ ثلاث أم اربع؟ إذا أدرجنا الرجل المرمى فى السجن كما الكلب تصبح أربع.. وفى كل مرة تهيأ للتعرف على الأسم المطلوب ولم يتعرف، ربما لأن رئيس الجمهورية لايعيد رواية الفزورة مرتين كالمعتاد، ولايقول كما تقول المذيعة «نقول كمان» وربما لأن رئيس الجمهورية كان غاضبا غضبا يعصف بالمتكلم والمستمع معا ولايتيح روقان البال اللازم لطرح الفوازير ولحل الفوازير، وربما، وهذا هو الأرجح، لأن حل فوازير رئيس الجمهورية يتطلب معرفة لا يتمتع هو بها بأحداث السياسة اليومية. وكان أن استعان بالولد والبنت فى حل الفوازير، وليته ما استعان.

أى غيبوبة تلك التى استولت عليه فى الفترة مابين طرح الفوازير وحلها فلم يتوقف لينهى أباه الخرف عن تعريف الضمائر ناسبا للخلق أجمعين تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، ولاتوقف ليتساءل، كما يتساءل الآن، من أين واتت الولد والبنت هذه المعلومات السياسية الدقيقة وهو الذى حرم على أهل بيته السياسة

تحريم المنكر؟. وحين أفاق من غيبوبته كان الأوان قد فات، نعم لم يفق من غيبوبته إلا على المشهد الذى أعقب الخطاب على أنغام الموسيقى الحماسية، وفى بيته وأمام عينية!

وكان من الطبيعى أن تذهب صيحاته هباءا وهو يحاول عبثا وقف المهزلة التى أعقبت الخطاب ، وصغار الأولاد والكبار ينتظمون فى طابور يلف ويدور ويقول توت، ولوثة تصريف الضمائر ناسبة تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية الى الجميع تنتقل من الجد الى الحفيدة والحفيد تكاد تصل الى الصغار لولا غلبة الموسيقى الحماسية وصيحة توت توت تغطى على كل الضمائر.

* * *

وطأت امرأة قدمى عبد العال وهو يقف فى طابور الجمعية، وكاد يطالبها بالاعتذار... وأقر بمسئوليته عما حدث. فلو لم ينزلق الى الرغبة فى حل الفوازير التى طرحها رئيس الجمهورية لمافقد سيطرته كأب ولأستطاع أن يلجم الكل ويحول دون المهزلة التى أعقبت الخطاب. وحمد الله أن صيحة توت توت غطت على ماعداها، فلم يلتقط الجيران سواها. وأغمض عينيه يستبعد المشهد. وتساءل من أين ومتى وكيف جمع الولد والبنت هذا القدر من المعلومات السياسية، وقد حظر عليهما السياسة، وكيف ومتى اتخذا دون أن يدرى ، موقف الرفض لما يجرى؟

ولعن أباه الذى تلطم فى السجون والمعتقلات فى العصر الملكى والجمهورى على السواء ولم يبرأ من السياسة، وعاد واستسمح الله وقد لعن أباه، فالرجل لايمكن أن يكون مسئولا عما حدث، وقد أصيب نتيجة لتصلب الشرايين بالخرف المبكر.

من أربع سنين والرجل يسأل من أنا؟ وإن كان خرفه عجيبا يدخل فيه ويخرج منه بسهولة حتى يخيل للإنسان أنه يصطنع الخرف عندما يريد. يعرف الكل ولايخطئ أحدا، يسأل من أنا ويكون هو كل واحد يشاء من أحمد عرابى الى عبد الناصر. يغط فى النوم ويصحو إنسانا جديدا، يهتم بأدق الأمور ويغفل عن ابسط الحقائق وهو يسأل من أنا، يمنح الولد والبنت الحب ويتلقاه ،يهتم بأدق أمورهما الصغيرة ويهتمان، يلعب مع أمهما لعبة القط والفأر، تحبه وتخافه. وينغلق دونه هو الباب ويغط فى النوم بمجرد أن يعود الى البيت، ولكن بعد أن يقول له

- الم أقل لك؟!

ولايعرف هو المقصود على وجه التحديد، لايهتم، فقد قال أبوه الكثير طوال العمر وهو يخرج من السجون الى المعتقلات. حلم بالأمس بالتغيير الى الأفضل فبماذا يحلم الآن وهو لايكف يسأل من أنا؟ ضيع العمر ليغير أحوال الناس ويبدلها الى الأفضل فهل يعرف أن كيلو اللحمة بسبعة جنيهات، وأن غموسه من الباذنجان المقلى يكلف ابنه وقف ساعات فى طابور الجمعية فى إنتظار زجاجة الزيت؟

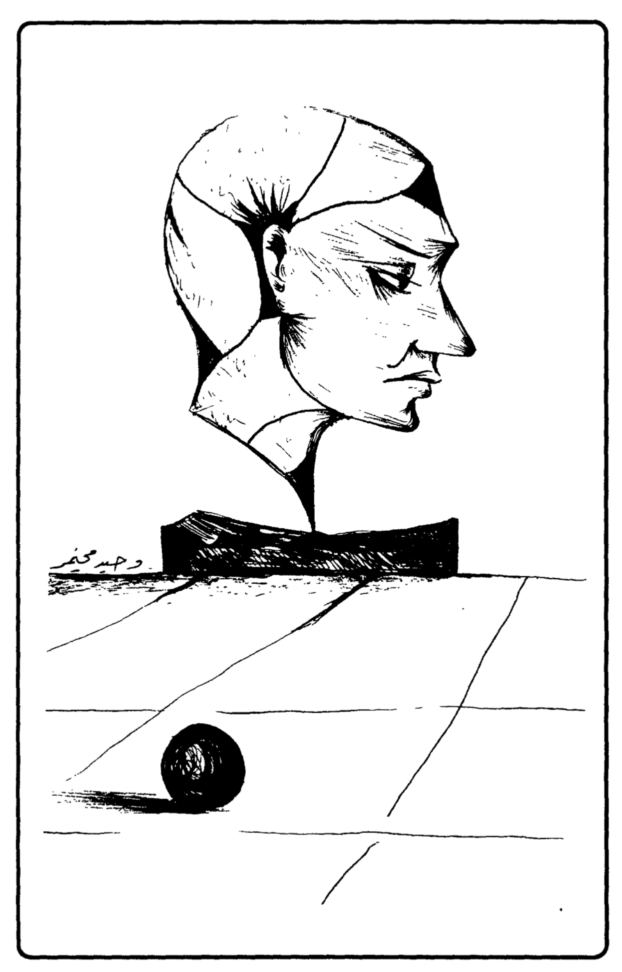
وحرك عبد الله رقبته حركة دائرية يمينا ويسارا يسرى الدم فى كتفين أرهقهما تدافع الناس فى الطابور وقالت زوجته وهى ممدوة الى جانبه فى السرير.

- أخشى أن يصاب الولد بالجنون.

وأضافت مفسرة

- علاقة الولد بجده غريبة.

وطار النوم من عينيه وهى تشرح وتفيض والشاب الصارم المتجهم المتمرد فى الثانية والعشرين ينقلب حاله ويتحول الى طفل كلما


وحيد مخيمر

انفـرد بجـده فى البـيت ، يشـرثر ، يضـحك، يلعب. يدمع، ويصـــرخ فى نفس اللحظة، يتـهـامس وجده بعبـارات لاتسـمعـهـا يحـلان فوازير لاتفهمهـا ، يلعبان لعبة هوجة عرابى وألعـاب أخـرى مـتـعـددة لا تعـرفـهـا ، والولد باختـصـار يصـاب بالجنون كلمـا انفـرد بجـده. وليلنها طمأن هو زوجته

- الولد مأزوم يسرى عن نفسه.

- بهذه الطريقة المجنونة؟!

وصعب عليه ليلتها أن يصف لزوجته عالم أبيـه السحرى الذى يسقط كل قـيـد، ويطلق الخيال متحررا من كل سد، واكتفى بالقول.

- لا تقلقى الولد ينطلق على طبيعته مع جده.

وتسا ءلت زوجته فيما يشبه الإستنكار

- وإذا كـانت هذه طبـيـعـة الـولد فلمـاذا لاينطلق على طبيعته معك وأنت أبوه؟

وسقطت الشبكة الخاوية التى يحـمل فـيـهـا عـبد الله مـشـترواته على الأرض، واقـتـضـتـه استـعـادتهـا دون أن يخل بنظام الطابور جـهـدا كـبـيـرا. وتعـذر عليـه أن يزن انحناءته بحـيث لايصطدم بمن خلفه وأمامه ورفع الشبكة ببطء شديد بطرف قدمه حتى قاربت ذراعه الممدود الى أسفل بعد جهد ، وأدراك أن أباه لايمكن أن يكون مصدر المعلومات السياسية التى تسابق الولد والبنت فى استـعـراضـهـا بالأمس أثناء خطاب رئيس الجـمـهـورية، وتسا ءل إن كـان هو مصدر موقفهما الرافض لمجريات الأمور وهما يدوران فى فلكه، يدخلان عالمه ويخرجان منه فى يسـر يسـتـعـصى على بقـيـة الناس؟ واستشـعر القلق وهو يتسا ءل هل أورث الجد الأحفاد ماعجز أن يورثه للإبن؟! وتبدد قلقة وهو يستبعد الاحتمال، فماذا تبقى الآن من الجد ليورث وقد سقطت الفواصل واختلطت عليه الأزمنة؟!

وكـــبس الطابور على الرجل من الخلف، وحال بينه وبين الوقوع ظهـر إمرأة تتـقـدمه استدارت تنعى غيبة الأخلاق والزمن الغدار الذى جعلها ، وهى السيدة المحترمة ، مطمعا سـهـلا للوحوش من الرجـال، وأدرك صـعـوبة المواجهة بعد أن صمتت المرأة وعاود الطابور الانتظام.. البنت فى الخامسة والعشرين تبدد أملهـا فى الزواج أو كـاد. تعـمل فى التـدريس ليـل نهـار من سنوات لتـعـاون فى مـصـاريف البـيت، والولد فى الرابعـة والعـشـرين مـر كـالحنظل ، توقف عن انتظار خطاب القـوى العامله، بعد إنقضاء ثلاث سنوات على تخرجه من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بدرجة الامتياز.. البنت توجعه وهى تصدمه بأغرب الأقـوال يفـهـمـهـا حينا ولايفـهـمـهـا مـعظم الأحيان.. حين تحجبت فجأة وهى لم تزل فى السنة الثالثة من دراستها الجامعية قالت ساخرة

- هذا عصر الانفتاح يا أبى تعين علينا أن نتحصن ضد الغواية.

واستـقـرت عيناها على أحذيه أخـوتهـا الصغار مقورة بالمقص من الأمام لتفسح المجال لأصابع أقدام لاتكف عن النمو شهرا بعد شهر وقالت

- لاأسـتـطيع أن أجـارى زمـيـلاتى فى تغيير الثياب والسيارات.

وأضافت ضاحكه تخاطب أمها.

- قـد يسـتـجـيب الله لدعـائك ياأمى ويرزقنى بلبن العصفورة.

وعنت بلبن العـصـفـوره عـريسـا يملك شـقـة ومـواردا كافـيـة لفتح بيت وحين طالبـهـا أمس الأول أن تدخر جزءا من دخلها لتجهز به نفسها

للزواج ولا تصرف كل مدخراتها على أخوتها الصغار، قالت، ولم يفهم

- أحذية اليوم ورق يا ابى، لم تعد تحتمل المقص.

ثم هامسة دون أن توجه الخطاب الى أحد.

- لم يعد لنا سوى احترام الذات، فلنتمسك به ما أمكن.

وليلتها سأل زوجته فى ظلمة الليل إن كانت البنت تحب، أو أحبت فى يوم من الأيام كبقية البنات، وعنف زوجته حين اعتصمت بمكر النساء وأنكرت. ورد بالإيجاب حين تساءلت زوجته فى استنكار إن كان يريد للبنت أن تحب وتعشق مطيحا بكل التقاليد والعادات، ودهشته من نفسه لاتقل عن دهشة زوجته التى ألجمتها إجابته للسؤال بنعم. وليلتها سأل زوجته وهو يدرك متألما أنه لايعرف شيئا على الإطلاق عن أولاده.

- والولد؟

- يشيح بوجهه كلما رأى صبية حلوة.

وتساءل هو مستفسرا

- غاضبا.

ونظرت اليه زوجته مستغربة

- ومما يغضب؟ الكل يولع له أصابعه العشرة كالشمعة، وهو كالطاووس يفرد ريشه ولايعجبه العجب.

وتساءلت بعد لحظة فى استنكار.

- أتريد له أن يحب وهو بلاعمل؟

وتساءل إن لم يكن وزوجته قد أحبا فى زماتهما وأولت ظهرها تقول

-الحب مكلف هذه الأيام والبنت مكسورة الجناح والولد، بماذا يحبان ياحسرة. وأفاق ويد تلكزه فى كتفه وأصوات تصيح

- إدفع ياأخينا.. خلصنا.

ووجد نفسه يقف أمام البائع متهما بتعطيل مصالح الناس وقرر وقد فاز بزجاجة الزيت اخيرا أن من حقه على نفسه أن ينام بعد أن نال فى يومه من المواجهه ما يكفى ويزيد، وأن يؤجل مواجهة الولد والبنت الى حين.

ولم يدر لحظتها أن القرار قد خرج من يده فى غيابه، وأن أكثر من مواجهة على أكثر من مستوى فى انتظاره.

(٢)

جاءوا فى طلبه فى الساعة التاسعة من مساء السادس من سبتمبر ١٩٨١ وهو غائب فى طابور الجمعية، وطلبوه بالإسم دون أن يعرفوا له سنا ولا وصفا ولاصورة وكان الجد نائما فى سريره، والإبنة المدرسة بمدرسة ثانوية حكومية تشرف على مذاكرة أخوتها الصبية والبنات، والإبن ينسخ على الآله الكاتبة مذكرات يبيعها لطلبة كلية السياسة والاقتصاد، والأم تبدل ياقة قميص على آلة خياطة قديمة.

وتأكد للإبن والإبنه، وقد تبينا أن الأب هو المطلوب، أن فى الأمر التباسا، والعنوان الوارد بقرار التحفظ ليس بدليل، فعناوين المساكن الشعبية مازالت تستعصى حتى على رجال البريد، وأسماء سكانها تكاد تتطابق. وقد يكون المتهم المطلوب فى الشقة الأعلى أو الأسفل على السواء، أو فى عمارة الإسكان الشعبية المجاورة أو تلك التى تليها. وعلى هذا الأساس تعامل الإبن والإبنة مع الحدث فى خفة طمأنت الأم وسرت الى بقية الأولاد.

وحين تطورت الأمور ورأت الإبنة إسم أبيها الثلاثى مطوقا بدائرة من الحبر الأحمر فى القرار الجمهورى بالتحفظ، أشاحت بوجهها حتى لايرى الضابط الدمعة تفر من عينيها،

وقررت أن مامن أحد فى هذه البلد بسالم ، وأن من الضرورى التعايش مع هذه الحقيقة والإبقاء ما أمكن على احترام الذات. وتوقف الإبن عند اسم أبيه مطوقا بالحبر الأحمر، وقرر أول ماقرر أن التمس حليف أسرته من قديم الزمان، ثم لم يعد بقادر على أن يقرر شيئا وهو يتمثل نفسه فى أبيه الذى يفر من السياسة كالجرب وفى جده الذى يتنفس السياسة كما الهواء. وأراد أن يكذب قائمة التحفظ وأراد أن يصدقها ، أن يرتمى على الأرض منتحبا ، أن يهرب أن يقف على مائدة الطعام فى الصاله ويعترف علنا بأنه طائر بلاجناحين. وتمنى أن يهرب من واقع يسد المنافذ حتى الاختناق، وطالبته نظرة أخته بالتجاوز وتبين مدى عجزه، وتأتى ليحتفظ بتوازنه أن يصدق ولو لحظيا أن أباه قادر على مالم يقدر هو عليه... ورأى جده يناضل رجال الشرطة حتى حافة الموت وصدق.

فتح أحد الصغار الباب لرجال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحم الشقة جنود من الأمن المركزى والشرطة والرديف والمخبرين فى كثرة الجراد ،ولم يتبين أهل البيت لهذه القوة قائدا حتى واتاهم صوت الجد منبها الى الخطر

– تجريدة.

صاح الجد ومدفع رشاش موجها اليه وخمس جنود يطوقونه فى السرير ، وظابط شاب يرقبهم مرتبكا وهو لايعرف بعد، قواعد اللعبة التى يلعبها الجدو الحفيد. انتظر الجد فى السرير، كما ينبغى له أن ينتظر، مستسلما للتطويق، كما ينبغى له أن يفعل حتى ينتهى الطفل فى ملابس الضابط من قراءة أمر النيابة بإلقاء القبض عليه.

–أنت مطلوب بمقتضى القرار الجمهورى بالتحفظ الصادر فى خمسة سبتمبر سنة ١٩٨١. وصعق الضابط الشاب وهو يرقب الرجل العجوز يزيح كما يزيح الذباب، خمسة من عتاة الجنود ، ويقفز بجلبابه الأبيض كما المنطاد يستعيد المدفع الرشاش كما لو كان مدفع حلاوة ويستقر وسط الحجره مطالبا ، وفقا لقواعد اللعبة، بأمر النيابة العمومية بالقبض عليه والافلا.

وكان الضابط الشاب قد تأهب لكل إحتمالات الموقف وهو يخرج فى مهمة هى الأولى من نوعها بالنسبة اليه، ولكنه لم يتأهب بحال لرجل يزيح المدفع الرشاس كما لو كان لعبة أطفال، ويواصل القفزة كما المنطاد. واستحضر الضابط فى ذهنه التعليمات الصادرة بشأن تنفيذ القرار الجمهورى بالتحفظ عسى أن يكون قد نسى شيئا يتصل بموضوع إذن النيابة هذا ، عبثا ، ومن باب الاحتياط استحضر مايماثلها من معلومات فى مناهج كلية الشرطة التى تخرج منها لتوه، واكتشف لدهشته أن إذن النيابة ضرورى فى عملية إلقاء القبض على أى متهم، ولعن من أوقعه فى هذه الورطة التى لايعرف لها مخرجا وفتح الله عليه وتذكر فجأة التعليمات التى غابت عنه

– هذا قرار جمهورى سيادى لايحتاج لإذن من النيابة.

وماكاد ينتهد منتصرا لأنه أصاب كبد الحقيقة، حتى وجد الرجل العجور يصيح وهو يقفز من جديد كما المنطاد.

– أرفعوا أيديكم عن سعد زغلول.

وأفاق الضابط على صوت شاب يماثله فى العمر يشير الى الرجل العجوز ويقول

– هذا هو جدى.

ويتقدم منه، يشق صفوف الجنود التى حرم شقـهـا ،و المدفع الرشاش ينحسر عن الرجل العجوز ينعى عهد الظلم والطغيان، ويطالب بحضور وزير الحقانية شخصيا كشرط للاستسلام والشاب يواجهه الآن وهو يكرر

- هذا هو جدى

وأجاب الضابط فى حدة

- جدك مطلوب.

وتاكد له أن الرجل العجوز يدعى الجنون، وأنه مسئول عن الفتنة الطائفية، والإخلال بالوحدة الوطنية، وكل البلاوى التى حلت به شخصيا وبالبلد فها هو الرجل يعلن العصيان ويضع شروطا للإستسلام مطالبا بحضور وزير الحقانية شخصيا، وهاهم جنوده يتراجعون خوفا من التهديد، ينكسون أسلحتهم ويسمحون لكل من هب ودب بدخول الحجرة. واليوم ولاشك يوم الخيانات، فهاهو الشاب يشككه فى منطقه ويقول.

- وفقا للاسم الذى ذكرته أبى هو المطلوب لاجدى.

ولعن الضابط فى سره من أوكلوا له مهمة حاول الإعتذار عنها، فلم يجد من يعتذر له، وقد تفرق فى مهام مماثلة كافة روسائه وزملائه من مختلف الفصائل فى المدن والقرى والنجوع والدساكر.

- إطفئ النور ماشئت ياماهر، فإن نور الحق ظاهر، لقدتآمرت أنت وأخوك والسرايا على قتلى..

قال الرجل العجوز وهو يتنغم وكأنما يقف خطيبا على منبر، ووجد الضابط نفسه يسأل مبهوتا

- ومن هو الآن؟

وأجاب الشاب فى جدية أفقدت الضابط الصواب

- مصطفى النحاس يخاطب أحمد ماهر رئيس حكومة الأقلية فى البرلمان.

وتأكد للضابط أن العجوز ليس بالمطلوب، وتأمل لحظة الشاب الذى يعرف من أحداث التاريخ مالاينبغى أن يعرف ، ومال الى الاعتقاد أنه هو المطلوب

- ولماذا لاتكون أنت المطلوب؟

- لأنى الإبن لا الأب،

وإنقض عليه الضابط قائلا

- وما أدرانى أنك لست الأب؟

وما كاد الضابط يقولها حتى أطبق الجنود على الشاب مطوقين الرجل الوحيد المتبقى على أساس أنه المطلوب. وخشى الضابط أن يتمحض المتهم الجديد عن جمال عبد الناصر يطالب بحضور أنور السادات شخصيا كشرط للاستسلام، ولكن الرجل الوحيد المتبقى لم يتقمص شخصية أحد، ولاحاول حتى مقاومة «رجال الأمن»، وأبرز بطاقته الشخصية وبطاقة جده، وبمضاهاة البطاقتين بالأسم الوارد بأمر إلقاء القبض إتضح الخطأ وأمر الضابط فأطلق الجنود سراح الإبن وإحتج فيما يشبه الإعتذار بتطابق أسماء الثلاثة، الجد والأب والإبن.

وتأكد للضابط أن المتهم المطلوب قد هرب ، ولكى يكتسب وقتا يتدبر فيه خطوته التالية أصدر أمرا الى رجاله بتفتيش البيت، وأسعفته المهلة فتواردت على ذهنه العبارات التى يتعين قولها فى هذا المجال ،أعلن أنه سيجد المتهم حيا أو ميتا وأقسم على ذلك بأغلظ الإيمان، وتسا ءل بينه وبين نفسه وشابة محجبة تتقدم منه: كيف يتأتى له أن يجد متهما لايعرف له أحدا فى الادارة وصفا ولاسنا ؟!

- عن أى متهم تبحثون؟

قالت الشابة المحجبة فى سخرية وهى تواجه الضابط الآن، ولوح بأمر التحفظ وهو يقاوم الرغبة فى صفعها، وعاودت السؤال فى لجاجة، كأنه لم يلوح بالأمر فى وجهها، واكتشف انه نسى الإسم فتطلع الى أمر التحفظ يفحمها

-المدعو....

ولم يكمل... خطف الجد الورقة من يده منقضا كما الصقر، وكورها وألقاها فى فمه لحظة خطفها وعول الضابط على قوة الجنود تطرح العجوز أرضا، تنتزع الورقة من فمه قسرا، وضاع والجد يبتلع المستند الرسمى رغم كل محاولات الجنود الذين طرحوه أرضا. وصفق الأطفال من كل الأعمار، وكادت الأم تزغرد لولم ينبهها الإبن أن الموقف لايحتمل بحال زغرودة فبكت بلاصوت، وازدادت الإبنه لجاجة وهى تتحدى الضابط الآن

- عن أى متهم تبحثون؟

وإنحنى الإبن على جده يهدهده ويمسح على جراحه، وانبعث العجوز المطروح أرضا من الموت الى الحياة يصيح

- لماذا تستعبدون الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا؟

وفسر الأبن قول الجد دون أن يطلب أحد منه تفسيرا

- أحمد عرابى مخاطبا الخديوى توفيق الذى باع البلد للإنجليز.

وتأكد للضابط أن الإبن يهين رئيس الجمهورية شخصيا بتهمة بيع البلد، ولم تخدعه بحال التورية التى تستهدف تغطية الاهانة، فما الخديوى توفيق هو الخديوى توفيق، وما الانجليز هم بالانجليز، وانتوى أن يوجه للإبن تهمة إهانة رئيس الجمهورية المؤمن، محمد أنور السادات، وان يحرر له محضرا مدعما بشهادة الشهود، ويعود به الى مديرية الأمن عوضا عن أبيه، وتراجع الضابط عما انتوى فى اللحظة الأخيرة وهو يسمع رئيسه يقول مستنكرا.

- الا تعرف حتى اسم المتهم المطلوب؟

وأدرك أن الموت أهون من العودة الى مديرية الأمن دون اسم المتهم المطلوب. وخطر بباله أن القرار الجمهورى الذى يضم أسماء كافة المتهمين، وفى حقيبته صورة منه، ينطوى على الخلاص من مأزقه. ولن يكون من الصعب إيجاد إسم المتهم الثلاثى فى قائمة التحفظ وهو مشتق من الأسم الذى يحمله الجد والإبن معا وتأتى على الضابط وقد وجد خلاصة فى القرار الجمهورى ، أن يتخذ الاجراءات الأمنية الواجبة قبل أن يفتح الحقيبة . وأمر فأوثقوا الجد فى سريره مكمما، وحبسوا الأم وصغار الأولاد صبية وبنات فى حجرة مجاورة مع توصية بضرب من يصدر صوتا، استحسانا كان أم استهجانا. وأشار فنقلوا البقية الباقية ممن لم يحبسوا أو يكمموا الى الصالة تحت حراسة مشددة.

وفتح الضابط الحقيبة السمسونيت، وانكب على الامر الجمهورى . وتبين لدهشته أن القائمة تحتوى على أكثر من ألف وخمسمائة اسم، وكاد يصرخ: ياخبر أسود وهو يتعرف على اكثر من اسم معروف، وأكثر من شاغل لمنصب مرموق من الأقباط والمسلمين، من اليمين والوسط واليسار حتى ممن حسبهم أمواتا واستوعبته مصيبته الشخصية فلم يصرخ، وقدر أن إيجاد اسم المتهم المطلوب سيستغرق وقتا طويلا، وقائمة التحفظ تفتقر الى أى نوع من التبويب والتصنيف بحيث يستحيل القطع بهذا الذى يجمع العديد من

الناس، واستند الى طرف المائدة حتى لايقع وهو يكتشف أن اسم عبد الله يرد بين اسم عبد الله واسم عبد الله وإستعاض الله فى شقاء أمه على تعليمه الذى ذهب هدرا واستجمع أنفاسه وهو يجد اسم عبد الله المطلوب مطوقا بدائرة من الحبر الأحمر فى الصفحة السادسة من القرار الجمهورى، وتوجه بالحمد الى غرفة العمليات التى لاتغفل شيئا، واستعاد الثقة فى الجهار الذى ينتمى اليه وفى نفسه وهو يصيح منتصرا

- غرفة العمليات لاتخطئ

وجاء دوره ليسخر، وتقدم الى الصالة حيث يجلس الإبن والإبنة، ولوح بقرار التحفظ فى إنتصار، وسأل الإبن عبر الجدار البشرى من الحراس الذى يفصل فيما بينهما

- اليس هذا اسم أبيك؟

وقال الأبن

- لا أب لى

ونظرته معلقة بغرفة جده المكمم، وأضاف وربته أخته تستعيده الى الواقع

- نحن جيل بلا آباء.

ولم يعد بالضابط طاقة على احتمال المزيد من الهزل وإدعاء الجنون. وأمر فأفسح الجدار البشرى من الحراس الطريق، ودس الأمر الجمهورى تحت أنف الإبنة ثم الأبن وإسم الأب مطوقا بدائرة حمراء، وأشاحت الإبنة بوجهها بعيدا وهى تتمتم

- مامن أحد بسالم فى هذه البلد.

وفرت دمعه من عينيها ولم يقل الإبن شيئا، إرتجف من رأسه الى قدمية. وتقلص وجهه بما يشبه الضحك وبما يشبه البكاء، وإن لم يكن ضحكا ولابكاءا ومضى كالطاووس الى حجرة جده المكمم.

وتنهد الضابط ارتياحا وهو ينقل إسم الأب الثلاثى فى ورقة ويعيد قرار رئيس الجمهورية الى الحقيبة السمسونيت. وخطر فى باله أن من الضرورى أن يعود من مهمته الأولى بأكثر مما جاء، فطلب صورة للمدعو ولما كان المطلب مطلبا عسيرا على عائلة لاتحتفل بالمناسبات ولاتلتقط صورا للذكريات فى أعياد الميلاد والرحلات والحفلات استولى الضابط آسفا على صورة الزفاف التى تطل على الحاضرين من إطار مذهب، ولما احتجت الأم بأنها غير مطلوبة، وناحت على تلطمها فى أقسام البوليس وفضيحتها بين من يسوى ولايسوى، اضطر الضابط آسفا الى بتر الصورة الى قسمين بالعدل والقسطاط، ومنح الزوجة القسم الخاص بها بالاضافة الى الإطار المذهب والزجاج.

وقال الضابط قبل أن ينصرف ماتقضى التعليمات بقوله قبل الإنصراف فى حالة عدم وجود المتهم المطلوب. وجه الى الأسرة تهمة التستر على متهم خطير هارب من يد العدالة وخير الاسرة بين تسليم الجانى أو استصدار أمر بالقاء القبض عليها، صغيرها قبل كبيرها، بالتهمة المذكورة أعلاه. وأمهل الأسرة ثلاث ساعات لتسليم المتهم.

وفوجئ الضابط بالجيران وجيران الجيران يزحمون السلم وهو ينزل برجاله، وبالجد وقد انحل وثاقة يقف على عتبه السلم يصيح:

- أخرجو من بلادنا أيها المستعمرون عليكم اللعنة.

(٣)

لحظة عاد من طابور الجمعية وجد داره على حال غير الحال. وأباه منتصبا فى وسط الصالة كالتمثال مثخنا بالجراح مغطى بأوراق

البلاستيك البيضاء، وزوجته تلوح بورقة كما العلم وتردد كلمات لاتبين كهتافات صبية المدارس يستقبلون رئيس الجمهورية وكبار الزوار من الأجانب، وابنه محموما تتنازع وجهه الابتسامات والدموع وقد فقد السيطرة على عضلات وجهه، وبنته شفتها فى لون طرحتها البيضاء، تميل عليه تقول شيئا يضيع فى ضجة يحدثها الصغار من الأولاد والبنات يدورون حوله يتصايحون كصبية زمان وهم يحرقون أقفاص الجريد فجر يوم شم النسيم.

وأفلتت زجاجة الزيت من يده وهو يفهم أخيرا ماتحكيه البنت، واصطدمت بحذائه أولا ثم ببلاط الصاله محدثة صوتا معدنيا حادا وهى تنفجر.. ولا أحد على الإطلاق يهتم بالزيت المسكوب... ولا أحد يجمع حتى هشيم الزجاج ،ولما كاد عقله يشت وهو عاجز عن استيعاب ماحدث وتصديق مايقال، صرخ صرخة لجمت الزوجة فسلمته علمها المبتور ، وألقت بالعيال فى الأركان مكومين، وأبقت أباه مصلوبا وسط الصاله وسبابته معلقه فى الهواء.

- فكرت واستبعدت إمكانية الهرب، وإن كانت الإمكانية موجودة حتى الآن. واستبعد هو كلام البنت كهراء غير مفهوم وجلس محتميا بمقعده يحدق فى إستغراب فى البقية الباقية من صورة زفافه وأبوه لايكف يردد بصوت جهورى منتصر

- عائدون... الى السجون عائدون

وإبنه يؤكد لأخته فى اعتداد أن الهرب لايليق بمن كان مثل أبيه.

وإذ يلمح هو يده مبتوره على طرحة الزفاف يدرك أنه فى علم لاحلم، وألا مجال هناك للتشكيك فى صحة ماقالته البنت وأكده الولد من صدور أمر بإلقاء القبض عليه، ولم يعد يعى مايجرى من حوله وعيا كاملا وقد واتاه الادراك.. انصرف اهتمامه الى بقع زيت تلوث سروال والى يده مبتورة على طرحة زفاف.

ورأى فيما يرى النائم إبنته تختفى وتعود بحقيبة صغيرة منتفخة يتدلى منها غطاء صوفى ابيض مرقم ببقع بنية كما جلد النمر، ورصد بارتياح الاوجود فى بيته لمثل هذا الغطاء الفخم ولابد وأنه يحلم وزوجته تستمطر اللعنات على ظالم ، وأبوه يعدد تهما لا أول لها ولا آخر، يطالبه بالإقرار بتهمته ليتم تحديد موقفه القانونى. وهو منشغل بتأمل يده المبتورة وبقع الزيت تلوث سرواله، وكأن شيئا فى الوجود لايعنيه سواهما.

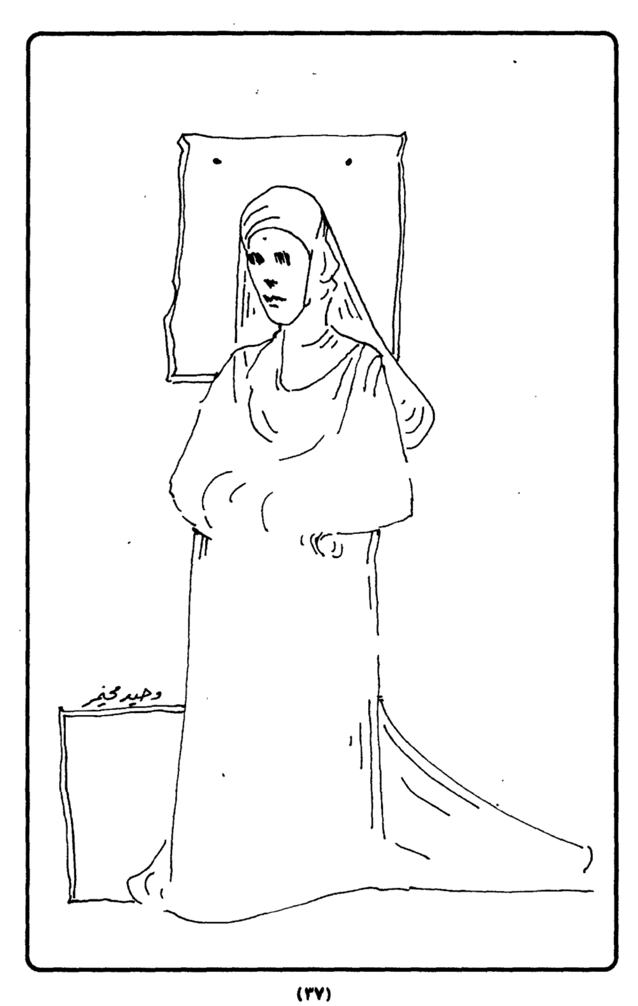
وظل أبوه يكرر كما اللازمة

- سمموا الآبار واهلكوا الزرع.

وتأكد له أنه يحلم حين فتح فمه لينبه أباه الى خطورة سب الحكومة وبقى فمه مفتوحا دون أن يسعفه حلقه بالصرخة والآبار قد نسممت فعلا والزرع قد هلك وأبوه يقسم الآن أن أحدا من أهل بيته لايسرق قوت الشعب ولايمتص دماء الناس. وفراغ اليدين يكذب الاتهام وبقع الزيت. وكما فى الحلم كأد أبوه ينقض عليه مرتين ولم ينقض، قذفه كل مرة بسؤال وتراجع حتى قبل أن يكتمل السؤال وعيناه تطوفان بالمكان تبحثان عن حفيده الذى اختفى الآن تماما من المشهد.. متى وأين أختفى؟

- هل تعاملت مع الأعداء؟

قال ابوه وهو يقذفه بالسؤال الأول، ولم ينقض عليه كما آذن المشهد بالانقضاض، تراجع بمثل ما انقض، وتكوم كما كومة من القش وعيناه تبحثان عن حفيده ، تستقران


وحيد مخيمر

يائستين وهو يسأل بصوت متحجر

- من هم أعداء الدولة الآن؟

ويستعيد أبوه قوته الهرقلية وهو يفلت من يدى البنت تحاول تهدئته، وينقض عليه من جديد ولاينقض يقول وسبابته مشرعة بالإتهام

- هل أهنت دولة صديقة؟

ولايتكوم هذه المرة ككومة من القش ، يظهر الولد فجأة على باب المطبخ ، يرتجف وهو يحمل كمالم يحمل من قبل إناءا كبيرا من البلاستيك مليئا بسائل يخشى عليه أن ينسكب، يرفض كما لم يرفض طول عمره عرض أمه وأخته بالمساعدة فى حمل الإناء، وجده يعاجله بالسؤال من هم أصدقاء الدولة الآن؟

والولد يشير الى جده بالصبر ويسير تجاهه ، يترك الاناء الملئ بالماء الدافئ ورغوة الصابون تحت قدميه ويعود يحمل جده مابين يديه الى مقعده، يدثره بغطائه الصوفي ويهمس فى إذنه شئ مايجعله يصبح منتصرا

- ألم أقل لك؟

ويركن الى النوم ملتحفا بغطائه الصوفى

وكما فى الحلم رأى الولد يترك جده خلفه ويتجه نحوه ،يركع تحت قدميه، يخلع عنه حذاءه وجوربه، يلف سرواله الى أعلى ساقيه حتى لايبتل، ويرخى قدمية فى الماء الدافئ. وكما فى الحلم لم يشعر بيدى الولد وهى تمسح على ساقيه ،ولم يفهم كلمات الولد تنهمر كالسيل، تبدأ هادئة وتتصاعد محمومة فى صوت فرح باك، منتصر مهزوم، ولم يتأكد أنه فى علم لاحلم الا حين واتى الشعور ساقية والادراك عقله

مسح الولد على ساقيه المرة بعد المرة يغسلها بالماء الدافئ والصابون وهو يردد محموما.

- وزراء ، أساتذة جامعات، مطارنه، وعاظ، قساوسة، أئمة مساجد، عمال فلاحين طلبة.

وهولا يستشعر شيئا ولايفهم شيئا ، والولد كما فى الحلم لايكف يردد

- علماء جيولوجيا، آقتصاد ، آداب، شريعة، دين، سياسة، طب، هندسة، صحافة... وما أن واتاه الشعور والإدراك حتى حاول أن يسحب ساقيه من بين يدى الولد ومن الإناء وبدأت بينه وبين الولد معركة صامته، وهو يحاول أن ينهى المشهد ويدا الولد تتشبثان بساقيه ونبرته تتسارع وكلماته لاتكاد تبين وهو يعدد صفات المتحفظ عليهم

- مسلمون، واقباط علمانيون، حزبيون مستقلون، يسار، يمين ، وسط مؤيدون، معارضون منشقون مناهضون.

وفجأة وجد نفسه يقلب الإناء فى وجه الولد ويصيح من أعماقه

- مظلوم ياعالم.

وراقب الولد ينتفض واقفا مبللا بالماء يترنح لحظه كالمطعون وسط الصاله، وينسحب الى غرفة جده مغلقا الباب دونه فى طرقة مدوية وارتجف والبنت تربت على كتفه هامسة

- نحن شهداء هذا العصر يا أبى فلتكن الشهادة اختيارا.

ولم تعد به طاقة على إحتمال هذا الهوس، ونحى يد البنت فى عنف عن كتفه، وأمر فمحت زوجته الماء المسكوب ممتزجا بالزيت فى الصالة.

***

وجد الضابط عبد الله فى انتظاره على الباب لحظة عاد بعد غيبة ثلاث ساعات، ولم ير أيا من سكان البيت سوى الإبنة المحجبة تملى

على أبيها إملاء حقيبة يد تحتوى الملابس الضرورية للمعيشة فى السجن وبعض المأكولات، وطمأنت البنت أباها قائلة

- لا تشغل بالك.. سنكون بخير.

وفتح الرجل فمه ولم يقل شيئا، وربت ربتة خفيفة على شعر البنت ونزل فى هدوء، وأخاف الهدوء المتوتر الذى ساد الشقة والعماره الضابط بأكثرمما أخافه الشغب الذى شهده الحى مكتملا قبل ساعات والرجل العجوز يصرخ

- أخرجوا من بلادنا أيها المستعمرون ... عليكم اللعنة.

وأخذت الضابط الشفقة بالرجل النحيل المرهق يجلس محشورا بينه وبين السائق فى مقدمة عربة البوليس ، وهم أن يقول له شيئا مشجعا، وبدلا من أن يفعل، ارتجف خوفا أن يكون قد أخطأ من جديد المتهم المطلوب والرجل يقول

- هناك خطأ ما

ووضع أمام الرجل أمر التحفظ وقال

- اليس هذا اسمك وعنوانك؟

وأكد الرجل أن الاسم أسمه والعنوان عنوانه، غير أنه ليس بالمتهم المطلوب. وارتخى جسد الضابط المشدود وفقد الاهتمام تماما والرجل يضيف

- المسألة مجرد تشابه فى الاسماء... انا رجل أجرى على رزق عيالى، ولاعلاقة لى إطلاقا بالسياسة.

وكاد الملازم يغفو حين أيقظه صوت الرجل يقول

- هل تتكرم بمساعدتى بشرح الخطأ للمسئولين؟

وأشار الضابط بسبابته الى أعلى مرجعا الخطأ الى مسئول مجهول وغفا.

(٤)

انتظر عبد الله قرار الإفراج لحظة دخل السجن، ونسج مشهد الافراج فى مخيلته فى الليلة الاولى بعد أن شبع من الطعام الذى حملته إياه إبنته قسرا، وبعد ان إلتحف بغطاء العروس المرقم كجلد النمر من رأسه الى أخمص قدميه حتى لاتزعجه الصراصير تزحف من حوله.

مشهد الإفراج يبقيه فى السجن حيا، مشهد الإفراج يحييه ويقتله ألف مرة، واللحظات تكذبه لحظة بعد لحظة والأيام، وسلسلة المفاتيح ترن فى القفل المرة بعد المرة تحبس انفاسه كل مرة، والباب الحديدى ينفرج ولا ينفرج عن المنادى بالإفراج ينادى بإسمه، ومن هوة العدم ينتظر من جديد المنادى بالإفراج ينادى باسمه، ربما فى اللحظة المقبلة، ربما غدا وهو على يقين أن الأمر مزحة ثقيلة لن يلبث أن يبددها طلوع النهار، وملابسات عملية إلقاء القبض عليه تؤكد له هذا اليقين. أصيب الكل فى اعتقاده، ليلة القبض عليه، بمس من الجنون تجسد فى سبابة اتهام تبين وأخرى لاتبين، وامتد الجنون من البيت الى أقسام الشرطة والكفور والدساكر والنجوع والصحافة والاذاعة وعنابر السجون..

وتوقف الرجل عن تعداد الأماكن والأجهزة وهو يجلس على حشيته المطاط فى عنبر السجن خشية أن يصاب بمس الجنون الذى أصاب عائلتة، وسوى مابين أبيه المفروض أنه خرف وإبنه المفروض أنه عاقل، وامتد فيما يبدو الى بقية سكان العنبر التسعة من السياسيين، وجودهم فى حد ذاته فى السجن غريب، يتوقعهم الانسان شبابا، وهم فيما عدا شاب يكبر إبنته بسنوات قليلة كهول منهم من

هو فى سن إبيـــه،« قـــال أبوه عــــائدون الى السجون عائدون» ، وهاهم قد عادوا. ولكن أين مـوقـع الشـبـاب من كل هذا وهل إنقلبت الآية والتزم الشباب الحذر وجن الشيـوخ؟ وأى زمن هذا الذى يجبر الشيـوخ على المجازفة والمجازفة بالكثيـر؟ مـوقـع هذا الرجل النحيـل أخـضـر العينين خمرى اللون فى مقـعد وثير وفى يده كتاب يوشك أن يقلب صفحته التالية.. وموقع هذا الشـيخ الجليل وردى البـشـرة فى البـيت يلاعب أحفاده، وخلف المكتب الأنيق يتأفى أن يجلس هذا الرجل المهندم الذى يتحدى بأناقتـه القـذارة والحـشـرات وطعـام لايصلح لادمـيين، وفى المحكمة لافى السجن ينبغى أن يكون هذا المحـامى شـامخ القـوام داكن السـمـرة أبيض الشعر. وجودهم فى السجن غريب، وإن لم يعد هناك شئ غـريبـا فى هذا الزمن العـجـيب، والأغـرب منه تقبلهم لهـذا الوجـود، وكـأنه من طبائع الأمـور، تؤرقـه ضحكاتهم وهم يتـأهبـون لإقـامـة طويلة فى السـجن أسـفـر عنهـا تحليل للمـوقف السيـاسى لا يأخذ فى الإعـتبـار حالة شديدة التفرد والخصوصية. يغلق أذنيـه دونهم عـامـدا، وان إستـغلقت عليـه مـعظم الوقت مصطلحاتهم. تصله كلماتهم أحيـانا تحول بين مشهد الإفراج والإكتمال.

وفى إنتظار الإفـراج جلس الرجل فى ركن قصى من العنبر اختاره بدقة تؤكد للمسئولين اختلافـه عن بقيـة المسـاجين من السيـاسيين، وخصوصية وضعه شديد التفرد، فالحكومة قد ارتكبت فى حـقـه خطأ تشـفـع لهـا فـيـه نوبة الجنون التى إجتـاحت البلد، وهى لن تلبث أن تكتشف خطأها و تصححه ويعود كل شئ الى ماكان.

وليلة بعـد ليلة يلملم عـبـد الله مـشـهـد الافراج من عـدم، يبدل فـيـه ويجدد، يصل به الى لحظة الانتـصـار المرة على بوابه السـجن وضـابط المبـاحث وقـد ظهـر الحق وزهق البـاطل يعـتـذر عن خطأ الحكومـة ، وسبـابة الاتهـام تنحسر عنه، وهو منتصر على ضابط المباحث، وعلى غـرفـة العـمليـات ، وعلى هذا الأعلى والأوحد الذى ينسب اليـه قـرار السـجن وقـرار الإفراج، وفى حالة شديدة التـفرد ،قرار الخطأ والوقع فى الخطأ، يقـول فى أريحـيـة تجـعـل الدموع تطفر فى عيينى ضابط المباحث.

- عفوا يا أخى، العبرة بالخواتيم.

المهم أن يعـود كل شئ الى مـاكـان وأن تنحـسـر عنه سـبابة الاتهـام تبين ولاتبين، فلم تعد به قدرة على مزيد من الإحتمال، من لحظة عاد الى البيت من الجمعية الاستهلاكية وسبابة الاتهام لاتريم..

فى مديرية أمن القاهرة أطلق الضابط كبير الرتبة سبابته أفقيا مدينا له، وقرر أن غرفة العمليات لاتخطئ. وفى الطريق الى سجن طره تنهد ضابط الشرطة وهو يجلس الى جانبه فى المقعد الأمامى لعربة مكشوفة، وطلب اللطف من الله، وإثنا عشر جنديا مدججون بالدروع والأسلحـة يقـومـون على حراسـتـهـمـا ، وصل مأمور السجن ،فيما يبدو، كثرة الاستدعاء من منزلـه فى أعلى السـجن لإسـتـقـبـال المزيد من المقبـوض عليهم ،جعلتـه يستكمل إرتداء زيه الرسمى، استـقبله بمنامتـه فى السـاعـة الثـالثـة صبـاحـا وهو يخـفـى قـدمـيـة العـاريتـين خلف المكتب، مكتـفـيـا بالكاب على رأسه والقـايش حرل وسطه. وقال المأمور ليلتها أنه عبد المأمور وأشـار بسـبـابتـه رأسـيـا الى مـسـئـول أعلى وأوحد، وشـاء السـجـان الذى قـاده الى العنبـر الأيتورط فأراح سبابته وقال

- ياعم إحنا ناس غلابة بنجرى على رزق العيال

يتجه اهتمام ضابط المباحث المختص بالعنبر الى السياسيين من السجناء، دونه يتلاعب بهم ويتلاعبون به، كل على طريقته، هذا الرجل الأسمر النحيل أخضر العينين، فى منتصف الستينات من عمره التحف بالصمت المختنق باللعنات، ما أن تقع عينناه على ضابط المباحث حتى يرفع ساقا على ساق حتى وهو ممدد على حشيته، إن تكلم وهو لايتكلم مع ضابط المباحث، وقل مايتكلم مع الآخرين خرجت كلماته مذبوحة وأنبوبة الأوكسجين الطويلة تلقى بظلها الكئيب على وجهه الوسيم، أنبوبة الأكسجين لاتفارقه بعد أن أصيب بذبحة قلبية فى السجن، ولاترفعه الجريح. الرجل المهندم فى أواخر الخمسينات يدخل فى سجال سياسى مع ضابط المباحث، يرقبه الشيخ الوردى البشرة فى السبعين فى هدوء وطبقة من الدموع لاتريم تزيد عينيه إلتماعا، مابرح الرجل المهندم فى السجال، كلماته طلقات رصاص ملفوفة فى طبقة من السكر كما اللوز فى ملبس الافراح. تعلو الضحكات والمهندم يساجل، خشنة متحدية جارحه ومجروحة، وكل يودع ضحكة معاناة عمره، يتدخل الشاب يكبر ابنته بسنوات كما الطاووس، فاتح الشعر ابيض البشرة ممشوق القوام، يحول النقاش وجهه أكثر عملية، ينتزع والآخرون كل يوم حقا جديدا من الحقوق التى تكفل أوضاعا اكثر آدمية، مهددين بالاضراب عن الطعام، أو بتسريب الأخبار الى وكالات الأنباء ليعرف من لايعرف طبيعة السجون فى عهد السادات والمحامى أبيض الشعر فى الخمسينات من عمره نافذ الصبر يبصق على الارض فى وجه السجن والسجان ويرقب عبد الله وهو مبهور رغم انفه بمايرى ،لم يعد يدرى هل يرضيه إنصراف اهتمام ضابط المباحث عنه أم يغضبه.

تلمس هو لضابط المباحث الأعذار ووحد فى انصراف الاهتمام عنه الدليل على براءته فالضابط يحاول الإيقاع بالآخرين دونه. ولكن الأعذار وهت يوما بعد يوم وصلته بالعالم الخارجى تنقطع فلا يعود يعرف إن كان أهله قد ماتو، أم هو الذى مات، ودوار الجوع يلازمه يسقط الفاصل بين الواقع والحلم ويسلمه فى رفق الى مشهد الإفراج، وضابط المباحث يسقط من عليائه معتذرا عن خطأ الحكومة وخطأه وهو يتعالى على ضابط المباحث والحكومة والصغاير، ويتظاهر بالعفو والغفران

وفى هدأة الليل وفى سكينة الفجر يصوغ عبد الله مشهد الإفراج ، ويعاود صياغته وهو يقبع فى ركنه الذى كان نائيا ولم يعد على مر الأيام ينفتح باب العنبر على مصراعيه، وينادى المنادى بالإفراج باسمه. ويترك هو خلفه كل شئ، يخرج كما دخل، كما لو كان لم يدخل، وعند باب السجن يصافحة ضابط المباحث مودعا فى حرج واضح لايخفى على أحد.

- إرتكبنا فى حقك خطأ فظيعا ياأخى، لعن الله تشابه الأسماء، فلتغفر لنا هذه الهفوة.

ويتأتى عليه فى لحظة الوداع هذه أن يمارس قدرا من السيطرة على الذات، حتى لاينفجر لاعنا سنسفيل ضابط المباحث والحكومة والمسئول الأوحد والأعلى والدنيا بأكملها، ولن تكون السيطرة على الذات بالأمر الصعب على من تمرس العمر فى ضبط اللسان،

ولن يكتفى هو بإخفاء حقيقة مشاعره، بل سيذهب الى أبعد من ذلك، سيبتسم إبتسامة تسامح عريضة، ويقول بأريحية تجعل الدموع تطفر فى عينى ضابط المباحث

- عفوا يا أخى ، جل من لايخطئ، العبرة بالخواتيم وربما تفوق على نفسه وأضاف

- كلنا أخوة، ولاداعى للأسف.

وتأتى على عبد الله وهو يعاود صياغة مشهد الوداع كلما إنهدم أن يصم أذنيه عن الكلمات تصله من الجانب الآخر من العنبر، وأن يستبعد من خياله ماحدث فى بيته ليلة إلقاء القبض عليه، وهو يدرك أن كليهما يشكلان خطرا يحول بين مشهد الإفراج والاكتمال.

(٥)

طرحت مشاكل الجوع نفسها، توحد عبد الله غصبا وبقية المسجونين، وكان دوار الجوع يلازمه الآن ومعدته ترفض طعاما لايصلح لآدميين وسكان العنبر من السياسيين ينتزعون الحق فى شراء مايحتاجون اليه من كانتين السجن بنقودهم المودعة فى الأمانات، ومامن نقود له فى الأمانات، ولم يخطر فى باله وهم يخططون لحياة جماعية ، ويوزعون ماشتروا الى حصص متساوية أنهم يدرجونه فى هذه الحياة الجماعية، ولكنهم دون أن يدرى أدرجوه .

ولم يتقبل هو هذا الإدراج بسهولة، عنى الإدراج الشعور بالحرج من قبول هبة من أغراب، وعنى، وهذا هو الأهم التخطيط للحياة فى السجن والتسليم بالتالى بأن الإفراج لن يأتى غدا.

طال الحوار بينه وبين الشاب يكبر إبنته بسنوات وتعقد. ترى هل استمع اليه الآخرون، كان الحوار يدور هامسا بينه وبين الشاب طوال الوقت إلا بالطبع لحظة إنتفض هو غاضبا وتحدث عن الحق والعدل وحقوق المواطنة، ترى ماذا كان رد فعلهم لكلام عرف هو ذاته مقدما أنه هراء؟ تجاوز الشاب هذا الهراء وبدا مهموما ومهتما بالأيموت جوعا، ولكن ماذا عن البقية؟ هل أسدل الرجل النحيل حفنية على عينيه الخضراوين يستبعده من المشهد متألما، وأشاح الرجل المهندم بوجهه حتى لايرى أحد إبتسامته وأطرق الشيخ الوردى البشرة رأسه يائسا منه ومن الدنيا، وتأفف المحامى نافذ الصبر لايعرف اللف ولا الدوران وهو يستمع اليه يتكلم عن الحق والعدل وحقوق المواطنة؟ لم يلحظ هو أحدا لحظتها ولارأى شيئا وهو منهمك فى الدفاع عن حقه فى الإفراج، والشاب المهموم يسايره على قدر عقله وكأنما هو طفل؟ ترى متى وكيف اختاروه مندوبا عنهم فى مهمة يعرف ويعرفون أنها حساسة؟ هل عقدوا جلسة، وحسموا الجدل الطويل بالتصويت كعادتهم؟ ما كان أحراه أن يقبل من البداية ومامن اختيار آخر ويوفر على نفسه سلوك الغريق الذى يتشبث بقشه.

طال الحوار بينه وبين الشاب الذى جاء بحصة الأسبوع والأدوات الضرورية للمعيشة، وشئ مافى منطق الشاب يذكره بمنطق أبيه قبل أن يصاب بالخرف، واستحال الحوار والشاب يقفل دونه أبواب الرحمة ،يشككه فى أمل الإفراج القريب، وانفرج إنفراجا جزئيا والشاب يستخدم لغة يفهمها ، ويستكتبه إيصالا بثمن حصة الأسبوع كدين يستحق السداد، ولو لم يستوقف هو الشاب لأنتهى الأمر عند هذا الحد، ولكنه استوقفه...

جلس عبد الله مستندا الى الحائط والشاب على الطرف الآخر من الحشية ممددا ساقية

على البلاط وبينهما عليه من الكرتون تحتوى طبقا وكوبا للماء وملعقة من البلاستيك، وحصة الأسبوع.. صابون للوجه ومسحوق لغسيل الملابس، لفه ورق لدورة المياة، شاى وسكر وجبن أبيض وحلاوة طحنية وبعض العلب المحفوظة من السردين والبلوبيف.

- لاتشغل بالك، إدارة السجن منعت إيداع نقود فى الأمانات بعد الليلة الأولى، ولابد وأن أهلك حاولوا إيداع نقود باسمك بدل المرة مرات وشعرهو بالإمتنان والشاب يصل ما انقطع بينه وبين أهله، ويمده بمعلومات إستعصت عليه، عن منع الزيارة، ووجبات الطعام من الخارج، وتبادل الرسائل بين المتحفظ عليهم والأهالى. ولكن هذا الشعور بالامتنان لم يسقط بحال تحفظاته على قبول هبة من الأغراب، ولاعلى إدراج حالته الاستثنائية فى بقية الحالات

- أنا الآخر لانقود لى فى الأمانات، ونحن نعيش هنا عيشة جماعية.

قال الشاب ورد هو حريصا على التفريق بين حالته وحالتهم

- انتم.

- السجن هو الذى جعلنا نحن.. وأنت سجين.

جاءت إجابة الشاب يكبر إبنته بسنوات سريعة وكأنما أعدها مسبقا. وأغمض هو عينيه رافضا لهذه النحن التى لاهو راغب فيها ولاقادر عليها وقال

- سجين الى حين.

وتساءل الشاب فى هدوء

- وهل تبقى على لحم بطنك من سبتمبر إلى أبريل على أقل تقدير؟

وانتفض هو غاضبا مزيحا بلاوعى الكرتونه التى تحتوى مستلزمات المعيشة فى السجن.

- أى أبريل؟ أنت لاتفهم الموقف، قبض على من باب الخطأ، الحكومة أخطأت فى حقى.

- وفى حق الجميع.

وانتوى هو ألا يستدرج بحال الى مناقشة عن عدل الحكومة ومداه، وقال يركز على موضوعه شديد الخصوصية والتفرد

- سيفرج عنى قريبا، بمجرد أن تكتشف الحكومة خطأها

- ولصالح من تقدم الحكومة الدليل على أنها أخطأت؟

قال الشاب وإرتدهو الى الخلف محاصرا والتساؤل مقنعا يواتيه، وتبين ألا مهرب من مناقشة موضوع العدل فقال

- لصالح الحق والعدل. وأدرك بلاهة ماقال بمجرد أن قاله وأضاف مستدركا

- لصالحى أنا

- ومن أنت؟

تساءل الشاب بلا استحفاف، مجرد سؤال تقريرى يسد عليه باب الرحمة، يذكره وهو لم ينس، أن الحكومة طلبته إسما دون أن تعرف له صورة ولاوصفا ولاسنا، وأخطأت فيه أباه الهرم وإبنه الشاب على السواء، وقال بصوت هامس لايكاد يبين

- أنا مواطن.

وتوقع أن يبتسم الشاب، وحين لم يفعل، ضحك هو ضحكة قصيرة ليشاركه الشاب الضحك ولكنه لم يفعل، بدا مهموما وهو يميل عليه يقول

- وماذا لو اعتبرنا هذه الأشياء دينا قابلا للسداد؟ ويمكن أن تكتب إيصالا بذلك.

وبدت له لغة الشاب مفهومة للمرة الأولى، ومال الى قبول الإقتراح وقد أزال عنه بعض

الحرج وإن أبقى على بعض من تحفظه
- ومتى أسدد الدين؟
وصمت الشاب قليلا، ثم قال فى بطء. وكأنما ينتقى كلماته
- تستطيع دائما السداد.. وأنت خارج السجن.
وماكاد يوقع أاصالات بأربعة جنيهات وخمسة وعشرين قرشا حتى تذكر قول ضابط المباحث.
- القلم عندى أخطر من البندقية.
وتساءل هامسا فى تآمر
- إليس القلم من المخدرات؟
وابتسم الشاب
- المحذور الوحيد فى السجن هو أن نستسلم لما يريدون بنا، ولو لم يستوقف الشاب لانتهى الأمر عند هذا الحد، ولكنه استوقفه يسأل
- هل دخلت السجن بدل المرة مرات؟
- وكيف عرفت؟
ولم يشأ هو أن يقر أن الشاب يذكره بأبنه وماكاد يرتخى فى جلسته حتى قال الشاب
- أتريد أن تعرف خلاصة تجربتى. الإفراج لايتأتى فى السجن إلا لمن لا ينتظر الإفراج. ولم يتوجس هو شرا حتى هذه اللحظة، وأدرج عباره الشاب فى إطار العبارات الغريبة التى ترددها إبنته أحيانا ولكن الشاب لم يلبث أن عاجله بالضربة القاضية حين قال:
- يجن الانسان فى السجن اذا ماإنتظر الإفراج غدا. وانسحب الشاب مرتبكا ومهرولا.
***
فى محاولة أخيرة للإبقاء على أمل الإفراج الذى تبدد أو كاد، طالب عبد الله يومها بالانتقال الى سجن إنفرادى مضيفا الى سلسلة الحماقات حماقة جديدة يحمد الله أنها كانت الأخيرة وقد نال مايستحق عنها ويزيد.
سأل ضابط المباحث المختص يومها كما يسأله كل يوم عن آخر التطورات، وأجاب الضابط فى استخفاف كما يجيب كل يوم
- الحالة قيد البحث
ولم يتراجع لحظتها عن مطلبه بالانفصال الى سجن انفرادى الا حين رحب به ضابط المباحث فى زنزانة التأديب، ومافى السجن مكان خال سواها
***
توهم عبد الله وهو يستقبل أباه للاقامة فى بيته أن الزمن قد دار دورته ليثبت أن طريقه هو دون طريق أبيه هو طريق السلامة. ومامن طريق للسلامة. حسب أنه آمن من المزالق وما أحد بآمن، الادانة التى تدمغة هنا تدمغه هناك فى البيت والسجن على السواء. فهل يأتى الوقت الذى يطالب فيه فى التحقيق فى سجله. من لحظة وقعت زجاجة الزيت وانكسرت، وسبابة الإتهام تطارده، من لحظة قلب إناء الماء وصاح فى أهل بيته
- مظلوم ياعالم.
والماء دافئا ينسكب من الإناء يتعكر بالزيت وطين البلاط، يتكوم آسنا فى الأركان، والسكون المتوتر بالإدانة يلجم الكل، يخرس العيال، يسقط سبابه الأم تستمطر اللعنات على الظالم، يقفز بإبنه الراكع تحت قدميه واقفا فى إحتجاج، يميل بابنته نحوه تقول
- فلتكن الشهادة إختيارا.
شاءت البنت أن تدثره فى سجنه، وتمنع هو متدثرا بوهم الإفراج ،قالت: إطمئن سنكون بخير، وفتح فمه ليقول أنه عائد لتوه، وحمد الله أنه لم يقلها. ولوصار التحقيق مطلبه بدلا

من الإفراج لتمخض خرف أبيه عن نبوّة نبى، ولاكتسب الغضب الصبيانى لإبنه المعنى ولانطوى كلام البنت الغريب على لب الحقيقة.

وكان التحقيق قد أصبح دون أن يدرى مطلبه.

(٦)

لكل شريطه المسجل بالصوت والصورة أحيانا، وتعزيه حقيقة أن من أنت يبقى بلا شريط.

جاءت الرسالة مهربة من عنبر من عنابر السجن على ظهر ورقة للف السجائر... اكتشف أوائل من خرجوا للتحقيق أن المخابرات والمباحث العامة دست، ومن زمن طويل أجهزة الإستماع، وأحيانا أجهزة الإستماع والتصوير فى البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التليفون لمعظم المتهمين، وأن لكل شريطه المسجل بالصوت، والصورة أحيانا، أعلن الخبر المحامى أبيض الشعر بصوته الجهورى «ليعلم الجميع» وأحرق الرسالة بعود من الثقاب، وألقى الرماد فى المرحاض وصاح الشاب يكبر ابنته بسنوات.

-أولاد الكلب.

وعمت العنبر موجة من الصمت الثقيل، وكل يستوعب الصدمة، ويبدأ فى استعراض شريطه، ويبقى من أنت بلا شريط... والولد ينتفض واقفا وسط الصالة، يرتجف مبتلا كالفرخة المذبوحة.

... عدد أبوه ليلتها تهما لاحصر لها ولاعد، وهو يتساءل أيها على وجه التحديد تهمته؟ وشر البلية مايضحك. ولو كان هو فى وعيه ليلتها لأكد لأبيه أنه إنشغل بالوقوف فى طابور الجمعية، بمتابعة تسعيرة الخضار فى الجريدة اليومية، رغم يقينه ألا تسعيرة للخضار فى السوق، بعداد النور يقفز كالرمح وعداد المياة، بإحكام المزلاج على باب الشقة الخارجى، بشقوق فى سقف البيت تتسع مع الأيام، فلم يفعل شيئا على الإطلاق، ومامن شريط لمن لايفعل شيئا وخط الدفاع الأول هو الإنكار، على الأقل فى هذه المرحلة المبدئية من التحقيق.

- خط الدفاع الأول هو الإنكار، على الأقل فى هذه المرحلة المبدئية من التحقيق. هكذا أفتى المحامون داخل السجن وخارجه

قال المحامى بنفس الصوت الجهورى ومال على النحيل أخضر العينين وأضاف هامسا

- يخجلنى الإنكار لحد الموت، كيف يتأتى للإنسان أن يتنكر لأقواله وأفعاله وأجاب النحيل

- القضية أخلاقية فعلا..

واستقام المحامى والرجل المهندم يوجه اليه السؤال

- حتى فى حالة المواجهة بالشريط؟

واستعاد صوت المحامى جهوريته وهو يجيب

- حتى فى حالة المواجهة، المهم ألا تتضارب أقوالنا فى هذه المرحلة الأولى من التحقيق. من شأن التضارب أن يمكنهم من خلق قضية حيث لاقضية، من إختلاق تهم حيث لاتهم محددة حتى الآن.

واستوقفته الاجابة كما لم تستوقف أحدا من المتحلقين حول المحامى أبيض الشعر... هذا هو الفجر بعينه، كيف يستطيع الانسان أن ينكر صوته؟ وهل يصدقه المحقق إن فعل، وماجدوى الإنكار إن لم يصدقه. وحمد الله من جديد ألا شريط له يستوجب المسائلة ولا المواجهة، ودهمه المشهد فى البيت ليلة إلقاء

القبض عليه مغيبا للنقاش الدائر حول جواز الإنكار من عدمه. وانحبس وأهل بيته فى المشهد محاولا، كما لم يحاول من قبل فهم ما استغلق عليه فى تلك الليلة..

لايعرف هو حتى اللحظة ماأراده أبوه على وجه التحديد، كان الرجل يرتجف وهو يسائله أى تهمة هى تهمته، فيم ارتجف، بالرغبة فى أن يكون إبنه بريئا أم جانيا، وهل خرف الشيخوخة هو الذى جعل الأب يرتجف أملا فى أن يكون إبنه جانيا، أم ومضة عقل بددت للحظة حالة الخرف؟ ولتكن الشهادة اختيارا على حد قول إبنته؟. وإرتعد وهذا السؤال الأخير يواتيه، وأسند رأسه المحموم الى حائط السجن يستمد البرودة من رطوبته، وتساءل من أى أعماق نبع هذا السؤال الغريب، وهل تغير الى الحد الذى تختل فيه نسب الأشياء فلايعود يفرق بين الصالح والطالح؟

ونبهه صوت داخلى الى خطورة التفكير، وأدرك أن مصرعه يكمن فى الرغبة فى الفهم والمعرفة، ولو لم يستسلم للرغبة فى حل فوازير رئيس الجمهورية لما فقد ليلتها السيطرة على وابور يقول توت توت وينسب الاخلال بالوحدة الوطنية الى كل الضمائر. وإنتوى أن يكف عن التفكير فيما حدث فى البيت ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطا طويلا فى طريق اللاعودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغلق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة.

إرتجف الولد مثلما ارتجف جده برغبة ما، فبأى رغبة ارتجف؟ وهل غضب الولد لأنه قلب الماء فى وجهه، أم غضب لأنه صاح فى أهل بيته مظلوم ياعالم؟

هل استكثر عليه الولد أن يجأر بالشكوى فى ظل وضع لاتغير منه الشكوى ولا تبدل؟ يستغلق عليه سلوكه هو شخصيا، بمدى مايستغلق عليه سلوك الولد، ويبدد من الأساس الآن أن يفهم لم فقد صوابه أصلا وقلب الماء فى وجه الولد. لماذا لم يتقبل سلوك الولد، رغم شذوذه وخروجه عن المألوف، كمساندة من إبن لأبيه فى لحظة محنة؟ ولم غضب هذا الغضب الجنونى والولد يعدد فى إعتداد أجوف صفات المتحفظ عليهم؟!

للحظة. استكان هو للرجفة فى أصابع الولد، وود أن يجاريها برجفة مماثلة تسر للولد بحكاوى العمر التى ذوت حكاية بعد حكاية ومامن إذن تستمع، ولم تسعفه ساقاه. وود لوينهال عليها بقبضتيه يجرى فيهما الحياة، وشلت يديه نبرة الاعتداد تخنق أنفاس الولد وهو لم يزل يعدد صفات المتحفظ عليهم. ولم يبرأ من الشلل الطارئ الذى أصاب ساقية الالحظة أدرك، ومؤخرا، أن الولد يدرجه كما تدرجه الحكومة فى قائمة المتهمين وبلغ به الشعور بالظلم منتهاه فقلب الماء فى وجه الولد وصاح.

– مظلوم ياعالم.

تساءل أكان الولد يرتجف خوفا عليه أم رغبة فى آن يكون قد فعل مايدرجه فى قائمة المتهمين؟ وأخافه السؤال فأغمض عينيه، ومن الأغوار طفت الى وعيه نظرة الرجاء الخائب فى عينيى الولد وهو يقف برهة فى الصالة، نظرة تدينه لأنه لم يفعل، تسقطه من عرش الأبوة وتغلق دونه الباب.

وهب الرجل واقفا تحت وطأة الإدانة، والتصق بحائط السجن محتميا، وتمتم بصوت يكاد أن يكون مسموعا لرفاق العنبر

– وأنتم أيضا؟ ألا يكفينى ما أنا فيه؟ مخاطبا إبنه وأباه.



وتأتى عليه وإدانة إبنه تطارده أن يفعل شيئا ما يستوعب غضبته، ولم يكن الدور دوره فى مسح البلاط، وفقا للجدول الذى يوزع الاختصاصات على سكان العنبر، ولافى تنقية العدس والأرز من الحصى، ولا فى حرق الجرائد المهربة، وإغراق الرماد المتبقى فى فتحه الدورة بدلو من الماء بعد دلو قبل أن يفتح السجان باب العنبر، وتضبط الواقعة، ويتم إستدعاء مأمور السجن، ويفتح المحضر، وتبدأ عملية التفتيش وتنتهى دون أن تتمخض عن المنشور الذى لايكف ظابط المباحث يبحث عنه، والمنشور بحروف الدم انكتب وهم منشغلون بالتفتيش فى عقول الناس وضمائرهم، وقيل أن الظالم سقط وماسقط، ولكل شريطه المسجل عندهم والناس باتت تأكل بعضها البعض والانسان لايعرف من أين تواتية الإدانة والاخ لم يعد يعرف أخيه ولا الابن أبيه. وتمتم الرجل غاضبا من جديد

– وأنتم أيضا ؟

وكان قد تعلم أن اللافعل فى السجن أخطر من أسلحة السلطة مجتمعة، وأن الفعل اليدوى وحده هو الكفيل بإستيعاب غضبته، فقرر أن يتطوع بمسح البلاط، وتساءل على من الدور اليوم ليعفيه من المهمة. وارتاح وهو يلمح الشاب يكبر إبنته بسنوات يجمع أدوات التنظيف ويملأ الجردل.. الرجل حساس ولماح وسيدرك ولاشك مدى حاجته الى عمل يستوعب غضبته المدمرة، ثم إن لديه الأكثر والأهم ليفعله وهو منشغل بالاتصال ببقية العنابر، وبالتنبؤ بحملات التفتيش والتأكد من إلتزام كل فرد بإجراءات الأمن، وإخفاء الأقلام والأوراق والراديو الصغير فى حجم الكف فى باطن الأرض قبل أن تبدأ حملة التفتيش، ولاشك أن الرجل سينزل له راضيا عن دوره فى مسح البلاط فى هذا اليوم الأسود الذى يستوجب التفكير فيما جد إكتشافه من وجود شرائط تسجيل.

وكاد يقلب الجردل فى وجه الشاب يكبر إبنته بسنوات حين تمنع وأبى أن ينزل عن دوره فى مسح البلاط. وعاد الى مكانة يلهث وهو يدرك أنه يقف على حافة فقد الصواب، والإدانه تواتيه من كل ناحية...ليس حبا فى مسح البلاط تمنع الرجل، ولكن خوفا أن تعلق به شبهة إستغلال. فى حساسية غريبة تعامل معه الشاب، وحق له أن يفعل، فهاهو من بداية السجن يعيش عالة على الآخرين.

ولايعرف هل إرتظم يومها صدفة بالشاب يمسح البلاط، أم تعمد، ومشهد الشجار بينه وبين إبنه يتشكل، وهو يلقى بملابسه القذرة فى الأناء البلاستيك ويجلس ليغسلها. والماء يتطاير من الأناء وهو ينعل سنسفيل أبى الولد وجد الولد فى دوائر تتسع، وكاد الجلباب يتمزق فى قبضته وهو يعدد مآثره على ابنه وأبيه الذين لولاه لماتا جوعا. وأفاق على زر من أزراء جلبابه يتهشم فى يده وهو يميل فى الخيال يضرب الولد الذى لايستحى.

وتساءل فى دهشة، وقد أفاق، أى عنف هذا الذى ينطوى عليه جسده، وأدرك كم هو أخرس وعاجز هذا العنف.. ورث العنف عن أبيه ولم يرث الحلم فبقى عنفه أخرس، وخمد غضبه وهو يعتصر الجلباب لايبقى فيه قطرة ماء وتساءل فى أسى ماذا أورث هو الأولاد ؟

وتوصل وهو ينشر جلبابه على حبل الغسيل الى حقيقة أن المشهد الذى بناه لايليق ببالغ ولاعاقل، استعاد توازنه وهو ينتوى إعادة بناء المشهد، وفى طريق العودة الى

العنبر إعتذر للشاب يكبر إبنته بسنوات قليلة، وسحبه الشاب برفق إلى جانب وقال.

– من المتوقع أن يستدعوك الى التحقيق قريبا.

ولم يفاجئة بحال الخبر، كان الآن على يقين أن التحقيق معه قد بدأ وأضاف الشاب

– من المستبعد أن يكون لك شريط، وعلى كل فخط الدفاع الأول هو الإنكار أيا كانت التهمه.

ولدهشته وجد نفسه يقول فى هدوء وفى يقين قبل أن ينسحب الى مكانه

– لكل شريطه.

– وقر فى اعتقاده أن الحكومة تربصت له دائما بتهمة ما، طاردته أينما حل، وإلا فيم استبق الأحداث وتوقع المصائب والافيم إلتزم دون غيره بالأوامر والنواهى.

– مامن واحد مثلى إلا ويرتكب مخالفة لايعرف ماهى.

قال له الساعى العجوز فى المصلحة وهو يرصد رد فعله لحكاية حكاها لتوه... استوقف الساعى رجل فى الشارع وضربه قلما على خده، وبدلا من أن يثور الساعى ويرد للرجل القلم قلمين، وجد نفسه يسأل الضارب.

– ماذا فعلت؟ وأين أخطأت؟

ورصد الساعى نظرة الاستنكار التى تبدت فى عينيه بعد أن سمع الحكاية ولم يفته التعليق عليها، توقف عند الباب قبل أن ينسحب وقال وهو يحمل صينية القهوة.

– مثلى دائما فى الخطأ، ولو كنت مكانى لفعلت مافعلت أنا

وطرق الباب خلفه

وتنهد هو بصوت سمعه رفاق العنبر، وهو يصدق على كلام الساعى العجوز، يفعلها بدل المرة مرات وهو يأتمر بالأوامر التى تصدر له، ظالمة كانت هذه الأوامر أم عادلة، يفعلها وهو يتلقى صامتا تعنيف رؤسائه وزملائه على السواء، وهو يزاح من الطريق وهو يراجع الحسابات فى المصلحة بدل المرة عشرات حتى لايدس عليه أحد رقما ويحتفظ بنسخة من الكربون ليبرزها يوم تقام عليه الدعوى. يفعلها وهو يقوم بعمل أفراد الإدارة مجتمعين حتى لاتوجه اليه تهمة الإخلال بواجبات الوظيفة، وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت الذى سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف البيت.. يخاف يفض خطابا يحمل قرار الطرد من الشقة، يخاف البواب يدير شقق المساكن الشعبية بيوتا للدعارة ولعب القمار يخاف شرطة التموين تلقى القبض عليه وهو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب فى الجمعية الاستهلاكية، يخاف بائع الفاكهة على ناصية الشارع لم يعد يتعامل معه، ويحمد الله أن أحدا لايعرفه فى السوبر ماركت والبوتيك، يخاف عسكرى المرور ورجلا يستوقفه فى الشارع يصفعه دون سابق معرفة او احتكال، يخاف أباه يقول كلما رأى وجهه

– ألم أقل لك؟

يخاف يصرخ مظلوم ياعالم والماء يتعكر بطين البلاط، يتكوم أسنا فى الاركان ،يخاف الولد يغلق دونه الباب.. والإفراج لايتأتى الا لمن لاينتظر الإفراج ، ولم يتبق لنا سوى إحترام الذات فلنتمسك به ما أمكن.

(٧)

تساءل وعيناه معلقتان بسقف السجن.

– والآن ماهى التهمة التى توجهها لى الحكومة؟

وماكاد السؤال يتبلور على لسانه حتى

شعر بإرتباح عميق وربما لأن الأسوأ أو ماتوهمه الأسوأ، قد وقع، وربما لأنه عرف أخيرا أين يقف بعد أن طال تراوحه بين الأمل فى الإفراج واليأس من الإفراج

ومع السؤال الجديد أدرك الرجل أن جانبا منه كذبه وهو يكرر للمرة الألف، كما الأسطوانة المشروخة، دعوى خطأ الحكومة، وهو يكتب العريضة العشرين يشرح لأولى الأمر طبيعة الخطأ.. ومامن خطأ. عرف أنه مدان وضابط الأمن عظيم الرتبة يقول: غرفة العمليات لاتخطئ، وهو يتوقف بمشهد الافراج عند باب السجن لايتعداه يستبعد ماحدث فى البيت ليلة إلقاء القبض عليه كضرب من الجنون. عرف أنه مدان وهو يطالب بالسجن الإنفرادى تشبثا بوهم العمر. عرف أن الافراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن.

وشعر الرجل بقوة لاعهد له بها وبصفاء ذهن جديد عليه. وقرر أن يبدأ بتحديد تهمته وأن ينتهى بخط الدفاع الذى يحتاج ولاشك الى مناقشة مع زملاء العنبر. وأدرك الرجل أن تحديد التهمة ليس بالمهمة السهلة، وهو لايعرف أيا من أفعال الإنسان تخضع لعقوبة الحكومة وأيها لاتخضع والافعال نفلت من قانون لتقع فى قانون آخر.. ومثلى دائما على خطأ كما قال الساعى العجوز، وهو لم يهن دولة صديقة، ولا تخابر مع دولة أجنبية. سأل الرجل المهندم وقد ترددت تهمة التخابر منسوبة الى عدد كبير من المتهمين داخل العنبر وخارجه.

- مامعنى التخابر

وأجاب الرجل المهندم

- التعامل

ولم يزدد هو علما، وأضاف الى قاموس الكلمات المستغلقة عليه كلمة التعامل جنبا الى جنب مع كلمة التخابر.. حسب أن أباه قد أتى ليلتها على كافة القوانين والتهم. واكتشف فى السجن أن أباه لم يعاصر قانون العيب، وعن فحوى قانون العيب سأل المحامى أبيض الشعر، وأجاب بمايعنى أن الاستهجان جريمة والاستحسان أيضا، وأضاف محاولا إنقاذه من حيرته.

- المهم هو الإطار، وأنت بخير طالما استهجنت ماتستهجنه الحكومة، واستحسنت ماتستحسنه.

وتنهد الرجل متعجبا والانسان يولد مدانا بتهمة الاستحسان مرة وتهمة الاستهجان أخرى فما من إنسان يدب على وجه الأرض لايستحسن ولايستهجن وتنبه الى أن مهمته هى تحديدالتهمة الموجهة اليه لاتأمل وضعية الإنسان، ومدى العدل فى هذه الوضعية المهم هو الإطار كما قال المحامى أبيض الشعر، والمصيبة حقا أنه لايعرف هذا الإطار نتيجة لتحريمه السياسة على نفسه وعلى أهل بيته. ووجد من اللجاجة أن يسأل أبيض الشعر عما تستهجنة الحكومة وتستحسنه، ومن غير المفيد أيضا، فعلم ذلك يبقى عند ربى، ومامن مخلوق يمكن أن يحيط بكل ماتستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن يتنبأ بتقلبات مزاجها فى هذا المضمار الوعر. وود لو تلقى إجابة على السوال الذى أثاره أبوه عن من هم أعداء الدولة الآن والأصدقاء، وخاصة وأن خريطة الأعداء والأصدقاء لاتكف تتغير كل يوم ولايملك متابعتها رجل يتلطع فى طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات

واستعرض الرجل شريطه فى صفاء ذهن جديد عليه، وتوقف عند اليومين السابقين على سجنه حين لم يجد فيما سبقهما مايستحق

التـوقف.. مـؤسف أن تطلع الحكومـة على ماحدث فى بيته ومرعب أيضا.. ولكن لنضع الأسف جانبا والرعب، فالمصيبة قد حلت، والشريط قد سجل، ولا يتأتى تغيير الشريط، والرعب لن يزيد الوضع إلا تعقيدا.. عاش عمره يهرب ولامجال للهرب. يحكم المزلاج على باب بيته ولاباب للبيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها. يتأتى الآن أن يواجه، أن يلتف على التهمة وأن يخرج بجلده سالما.

واستعرض الرجل المشهد ليلة إلقاء القبض عليه طويلا مقلبا أرجاء المشهد، وخلص الى حقيقة أنه لم يكن ليلتها فى حاله تمكنه من الاستهجان والاستحسان... الكل استهجن واستحسن عداه.. حتى زوجته لم تكف تستهجن وهى تستمطر اللعنات على الظالم. وتحير فى التوصيف القانونى لحالة عدم الاستحسان والاستهجان هذه وخاصة وأن المشهد انطوى على الكثير مما تستهجن الحكومة.. وواتته صرخته فى آخر المشهد مظلوم ياعالم، تعادل الصرخة التى أراد أن يطلقها استنكارا لقول أبيه: سمموا الآبار وأهلكوا الزرع، ولم تخرج من فمه، وتعادل، وهذا هو الأهم، التهم التى كالها أبوه للحكومة ومن شأنها أن توقع الانسان فى ألف داهية.

وسرت الرجفة الى جسده وذاكرته تسعفه بالتهم التى عددها أبوه، واستعصت من قبل على ذاكرته... أراد الأب أن يعرف إن كان ابنه قد لغم بالدينا ميت قطارا محملا بالجنود البريطانيين أم عطل مسيرة السلام فى الشرق الأوسط، وإن كان قد أحرق سيارات الجنود الانجليز فى ميدان الاسماعيلية أم العلم الاسرائيلى فى نقابة المحامين. وأراد الأب أن يعرف على وجه التحديد، إن كان قد تآمر لقلب نظام الحكم أم اكتفى بالتحريض على كراهيته بتوزيع منشورات معادية، وإن كان قد تخابر مع الولايات المتحدة أم مع الإتحاد السوفيتى ودول الرفض والتصدى..

وأبطل هو ليلتها كل التهم، التى فهمها ولم يفهمها بصرخته مظلوم ياعالم جاءت خير ختام للمشهد رغم انف الولد وجد الولد... وعلى كل فمامن محقق فى وعيه يمكن أن يأخذ أباه مأخذ الجد وهو لايكف يخلط طوخ فى ملوخ والأمريكان بالسوفيت بالبريطانين، وقلب نظام الحكم بإهانة رئيس الجمهورية.

وتنهد الرجل إرتياحا وهو ينتقل الى المشهد ليله خطاب رئيس الجمهورية.. كان موقفه موقف استهجان على طول الخط هذه الليلة، واستهجان فى الاطار المطلوب وفقا للمواصفات الحكومية.. ولو كان مندوبا للحكومة فى البت فى تلك الليلة لما تصرف خيرا مما تصرف. طالب بقلب محطة التليفزيون.. هل المطلوب الإبتعاد أو الإقتراب من السياسة فى هذا الإطار؟ وأوقفه، أو على أقل تقدير حاول إيقاف طابور توت توت وتصريف الضمائر الذى ينسب تهمه الإخلال بالوحدة الوطنية للبشر أجمعين. هل يمكن أن تكون تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية تهمته دون أن يدرى؟ ولكن على أى أساس وأين الدليل؟ صرخات الاستهجان التى أطلقها الصرخة بعد الصرخة تفلق الحجر والشريط، وتخرق عين العدو والصديق، فكيف يغفل المحقق هذه الصرخات؟ صحيح أن لم يستحسن كلام رئيس الجمهورية ولو عرف بحكاية التسجيل لفعل، ولكن الصحيح أيضا أنه استهجن كل من استهجن كلام رئيس

الجمهورية.

وتساءل أين يدرج محاولته لحل فوازير رئيس الجمهورية بالاستعانة بإبنه وابنته: ؟ هل يحتمل أن يعاقب على هذا الفعل، وتحت أى بند من البنود يندرج ولم يلبث أن استبعد الاحتمال تماما. إذ لم يكن من المعقول ولا المقبول أن يرفض الإشتراك فى لعبة يطالبه رئيس الجمهورية شخصيا بالاشتراك فيها وهو يتحدث عن لويس السادس عشر الذى يريد أن يرجع بالتاريخ الى الوراء، وعن صديق رؤساء تحرير الصحف ورؤساء الجمهورية والرجل الذى خدعه تسعه وستين عاما واكتشف حقيقته فى السنة السبعين. كان من الطبيعى وقد طرح رئيس الجمهورية هذه الفوازير أن يسأل هو البنت والولد. وقد استعصى عليه حلها، وأن يتلقى الجواب، والافيم زودتهم الاذاعة ومن بعدها التليفزيون بالفوازير كل رمضان، وفيم دربتهم على حل الفوازير كل رمضان؟ الصحيح أن رفض الإشتراك فى حل الفوازير يعتبر إهانة لرئيس الجمهورية، وخاصة بعد هذا التدريب الطويل على حل الفوازير الذى إمتد ما امتدت الحياة.

وخفق قلب الرجل بشدة، وهو على أعتاب الوصول الى تحديد تهمتة ،سمع نفسه يصرخ المرة بعد المرة مطالبا بقلب محطة التليفزيون، ولم يكن بحاجة الى أن يسأل إن كانت مطالبته بقلب المحطة قد جاءت قبل أو بعد ظهور رئيس الجمهورية على الشاشة. صرخ وصورة الرجل تطالعه وقد انقلبت سحنته وإنسحبت رقبته الى الخلف وجحظت عيناه الى الأمام تطق شرارا

وهدأ عبد الله قليلا بعد أن أفتى كافة المحامين من المساجين داخل العنبر وخارجه. بأن القوانين ، على كثرتها ، لاتتضمن مادة تعاقب الإنسان على قلب محطة التليفزيون، حتى إن جاء هذا القلب فى وجه رئيس الجمهورية، الا اذا تعسف المحقق وأدرج المطالبة بقلب المحطة فى بند إهانة رئيس الجمهورية.

وظل يدعو الله كل ليلة أن يرزقه بمحقق غير متعسف الى أن عاد الرجل المهندم من التحقيق بحكاية جعلت التنبؤ بما يحويه الشريط ومالايحويه أمرا مستحيلا.

(٨)

- هل يعقل أن أطالب بقلب نظام الحكم؟

وأجاب الشاب يكبر ابنته بسنوات تساؤله قائلا

- لايعقل

ورصد نبرة الإدانة التى انطوت عليها إجابة الشاب، وتجاوزها ، تأتى عليه على ضوء ما استجد أن يواجه احتمالا يعز على التصور

- هل أستمع الى صوتى وأنا أطالب بقلب نظام الحكم؟

واستبعد الشاب الإحتمال، وأورد أسبابا للإستبعاد... ولكن ماعاد شئ مستبعد وقلب محطة التليفزيون يمكن أن يتحول على يد الحكومة الى قلب نظام الحكم.. أما لهذا الكابوس من آخر!

- انهم يزورون الشرائط ليخلقوا قضية حيث لاقضية

قال الرجل المهندم وقد عاد من التحقيق وإنقلب العنبر الذى لم ينقلب يوم جاء الخبر بأن لكل شريطه بالصوت والصورة أيضا.. حتى خيالهم الجامح عجز عن ملاحقة التطور المذهل الذى توصلت له حجرة العمليات.. ما أشد تخلف أبيه؟ أهدر انفاسه ليحدد له تهمتة مسبقا ، وعلم التهمة عند حجرة العمليات التى يعجز علمها على كل عليم. هل يعرف أبوه أن

حجرة العمليات تقص الشرائط وتلزقها، تدس المشهد على المشهد والكلمة على الكلمة لتنطق الناس بما لم ينطقوا به؟

- إنقضى زمانك.. نحن الآن فى عصر «المونتاج»

قال مخاطبا أباه وقد إلتقط كلمة «المونتاج» من الرجل المهندم يحكى الحكاية للمرة العشرين بناءا على مايطلبه المستمعون، مبرزا كل مرة إصراره على تسجيل الواقعة فى محضر التحقيق...

- خط الدفاع الأول هو الإنكار.

يكرر كل من يلقاه وكأن الأنكار هو كلمة السر التى ينفتح لها الكنز، ومامن كلمة سر فى حالته ومامن كنز.. تساءل أبوه من هم أعداء الدولة الآن ومن هم الاصدقاء ويبقى السؤال معلقا بلاجواب.. الإنكار يفترض نوعا من الاقرار إنكار ماتنكره الحكومة وإقرار ماتقر. وهو لايعرف ماذا يقر وبالتالى ماذا ينكر ثم كيف يتأتى أن ينكر الانسان صوته وقال الرجل المهندم

- إستوقفتنى عبارة جاءت على لسانى وقلت لنفسى ليس هذا منطقى ولا أسلوبى فى التعبير.

وتساءل هو إن كان له بدوره منطقه وأسلوبه فى التعبير؟ وهل يعقل أن يرد قلب نظام الحكم فى هذا المنطق والأسلوب؟ وأجاب الشاب يكبر إبنته بسنوات

-لايعقل.

فى نبرة لاتخلو من شبهة الاستهانة والإدانة.. وتوقفت أنفاس السامعين الذين استمعوا الى حكاية الرجل المهندم بدل المرة مرات وهو يصل الى لحظة الذروة فى الحكاية.

- أمعنت السمع واذا بصوت غريب يدخل فى التسجيل، يأمر بإيقاف الشريط محتجا ويقول: ليس هكذا.. إنكم تفسدون عملية المونتاج».

ويضرب الرجل المهندم صندوق الكرتون الى يمين

- ضربت بيدى على مكتب المحقق، وأصررت على تسجيل الواقعة فى محضر التحقيق.

ويضيف الرجل المهندم قبل أن يسأله سائل هذه المرة.

- لم يملك المحقق سوى الرضوخ، تمت الواقعة فى حضور ثلاثة من كبار المحامين. وتعم الجميع موجة من البشر، وكأن تسجيل نقطة ضد الحكومة هى غاية المراد من رب العباد، ولايتبقى سوى أن يهتفوا كما فى مباراة كرة جول.

- هل إستخدمت عنصر القوة فى محاولة قلب نظام الحكم؟

سأله المحامى أبيض الشعر وأضاف

- إطمئن، تهمة التآمر على قلب نظام الحكم لاتدين الانسان مالم يتوفر عنصر إستخدام القوة. ولما احتج إنه لم يتآمر على قلب نظام الحكم أصلا، بل لم يفعل شيئا على الإطلاق فقد المحامى اهتمامه، وغسل يديه من الموضوع نهائيا. وآمن هو بأنه شهيد هذا العصر وكل عصر.

- الكل هنا متهم بقلب نظام الحكم، لاتشغل بالك

قال الرجل النحيل أخضر العينين وتساءل هو

- حتى انت

وأجاب ببساطة متناهية وأنبوبة الأوكسجين تلقى بطلها على وجهه

- حتى أنا... هذه أبسط تهمة

وصدمته هذه المعلومة الجديدة عليه، وكاد يبدأ فى تصريف الضمائر بداية بالأنا ء ومرورا بكل الضمائر ناسيا تهمة قلب نظام الحكم الى الخلق أجمعين، واسعفته عبارة وردت فى حديث الشاب يكبر ابنته بسنوات، قال الشاب إن التزوير لايأتى من عدم ، وأنه يتطلب توافر مادة خام فى مجموعة الشرائط تصلح للقص واللزق، وتندرج من خلال المونتاج فى إطار تهمة محددة الملامح.

وعاود إستعراض شريطه بحثا عن مادة تصلح للقص واللزق.. ثلاث كلمات قالها، ولم يقل غيرها، طالب/ بقلب محطة التليفزيون. وهذه الكلمات الثلاثة لاتحتمل القص واللزق، ومن ثم لاتحتمل التزوير، وهو لا «يدردش» فى السياسة مثل الآخرين، كما قال الشاب، ولاتملك الحكومة و الأمر كذلك أن تختار من أحاديثه مقتظفا من هنا ومقتطفا من هناك، ولاتملك الحكومة أن تركب الجملة على الجملة والكلمة على الكلمة لتنطقه بما لم ينطق، وإحتج أبوه بأن مامن أحد من أهل بيته يسرق قوت الشعب ويمتص دماء الناس، وتساءل هو لم تتجشم الحكومة معه، والأمر كذلك، كل هذا العناء، وفى خواء اليدين ويقع الزيت الدليل؟ وتعجب من حرص الحكومة على توزيع التهم، دون غيرها، على الناس بالعدل والقسطاط؟

واستعرض استخداماته ليتبين إمكانية التزوير فى كلماته الثلاث كلمة قلب ترتبط فى حديثه العادى بقلب البذلة القديمة لتصبح جديدة ، وقلب الجورب قبل لبسه حتى لايتهدل، وقلب قطع الباذنجان فى الزيت المقلى، وكلمة محطة ترد فى كلام فى إتصال بمحطة التليفزيون والراديو والسكة الحديد والاتوبيس والترام، ولايعقل أن يطالب أنسان بقلب هذه المحطات الأخيرة حيث لاتحتمل بحال عملية قلب أو إنقلا ب

-هل تآمرت لقلب نظام الحكم أم اكتفيت بتوزيع منشورات مناهضة له؟

قال أبوه وآمن هو بأنهم سمموا الآبار فعلا وأهللكوا الزرع، وفى خواء اليدين ويقع الزيت الدليل، وتمنى لولم يكن قد استخدم كلمة قلب أصلا ليقطع على الحكومة خط الرجعة، والفعل قد استخدم، وهو لايملك له، كما تملك الحكومة تغيير اولا تبديلا.

- فكرت وإستبعدت فكرة الهرب.

قالت البنت، وأضاف الولد

- الهرب لايليق بأبى

وتساءل هو ماالذى يليق به أن يقف متهما بقلب نظام الحكم؟ وأسعفه تعبير نظام الحكم كالتعبير الذى لايرد فى كلامه قطعا، وتيقظت مخاوفه وما من أحد يستطيع أن يقطع بأنه لم يستخدم فى حياته كلمات نظام وحكم، ولاشك أنه تحدث أكثر من مرة عن نظام العمل فى المصلحة وفى الجمعية الاستهلاكية ونظام المرور، وما الحياة اليومية الاسلسلة من الأنظمة. وأقر أن من الصعب أن ترد فى حديثة كلمة الحكم وإن لم يكن مستحيلا، فهناك حكم القوى على الضعيف وحكم الأنذال فينا.

- أى أنذال تعنى؟

سمع المحقق يقول وهو يرد واثقا

- لم يحدث أن قلت هذه العبارة ليس هذا منطقى ولا أسلوبى فى التعبير وتعزى بحقيقة أن أداة التعريف اللازمة لقلب نظام الحكم لاترد فى أى من الأمثلة التى وردت على ذهنه، وحقيقة أن الحكومة ملزمة بتزويد كلمة حكم بأداة التعريف إن أرادت أن تحكم التزييف،

فقلب نظام حكم مجهل غير قلب نظام الحكم.

ونشط لإعداد خطة دفاعه ضد تهمتة قلب نظام الحكم وأداة التعريف تسعفه أحيانا وتخذله معظم الأحيان. وأدرك أنه لايملك سوى الإنكار سلاحا ، وإن إستبقى كل تحفظاته حول فعالية هذا السلاح وهو لايعرف حتى أعداء الدولة والأصدقاء

واستطال اللقاء بينه وبين الشاب يكبر إبنته بسنوات، وتعقد الحوار أحيانا و انفرج أحيانا أخرى وأسفر فى نهاية المطاف عن التسليم بضرورة الانكار وألا بديل للانكار وخلال الحوار استغرب عبد الله من نفسه وهو يتقبل إدانة الشاب له أكثر من مرة ، وهو يتجاوزها ربما لأنه تعود الادانة تواتية حتى من أهل بيته، وربما لأنه يدرك الآن أن الجهل بالسياسة الذى تحصن به يرتد اليوم الى صدره.. من زمن وأنت تلعب لعبتهم قال الشاب، وصدمه.

سأل هو وقد إنفرد بالشاب

– هل يصدقنا أحد حين ننكر أصواتنا؟

وأجاب الشاب بالنفى، وتساءل هو عن جدوى الانكار فى هذه الحالة، وقال الشاب

– لعبة لكسب الوقت . هم يلعبون ونحن نلعب.

ووجد نفسه يهمس مرعوبا

– ولكنهم يلعبون على رقابنا.

– ويتأتى أن نلعب .. مامن إختيار

وساد الصمت الثقيل يفصل بينه وبين الشاب، وقال وهو يتذكر مدى حرصه على تجنب السياسة.

– لم أشأ أن ألعب لعبتهم.

وواتة الاجابة قاطعة كحد السيف

– من زمن وأنت تلعب لعبتهم

وكاد يحتج بأنه لم يلعب على الإطلاق ، لالعبتهم ولالعبة غيرهم، وتراجع وهو يدرك أن الاحتجاج بأنه لم يلعب يحتمل فى حد ذاته المزيد من الإدانة وأرقته حقيقة أنه لايعرف مافيه الكفاية لمواجهة المحقق وقال

–مثلى لا يعرف بماذا يقر وماذا ينكر.

– ألم أقل لك أنك تلعب لعبتهم من زمن طويل.

وقال هو يكتشف حقيقة غابت عنه طويلا

– لأنى لا أعرف

ولم يشأ الشاب أن يعلق قال

– من الأسلم أن تنكر على طول الخط

واحتج هو هذه المرة

– وماذا لوبدوت جاهلا أمام المحقق؟

وقال الشاب

– هذا هو المطلوب، يسوء موقف الانسان القانونى بمدى مايعرف.

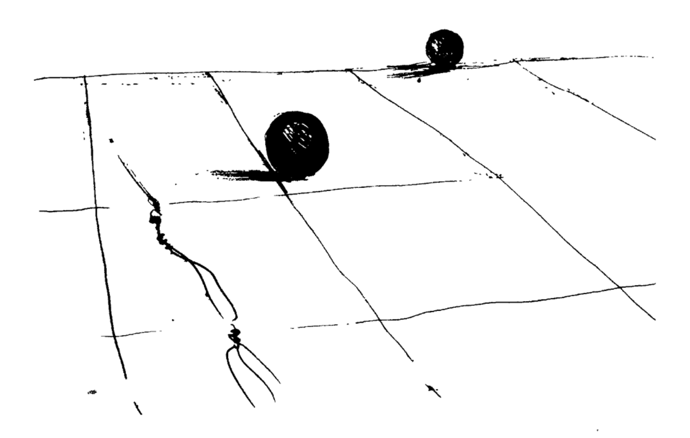
وتبادلا الضحك طويلا، واستغرب وهو يسمع نفسه يضحك وفى مثل هذا الموقف، وتذكر أنه لم يضحك من زمن طويل.

(٩)

سأله المحقق عن اسمه وسنه وعمله وعنوان بيته، وخيل اليه لوهلة أن ليس من الكذب فى شئ أن يجيب على هذه الأسئلة بالقول «لم يحدث» ، وقد هدوا عالمه وتركوا بدلا من صورة الزفاف مساحة بيضاء فى زرقة الحائط التى دكنت مع الأيام بفعل التراب والهباب، وخيل اليه لوهلة لم يلبث أن تجاوزها مجيبا على الأسئلة أن ليس من الكذب فى شئ أن يقول «لم يحدث» وهو لم يعد ذات الرجل الذى دخل السجن. ولم يصبه التردد فيما تلى من أسئلة ، وماحاد عن الصدق قيد أنملة

– هل تنتمى الى تنظيم حزبى؟

– لا



- سرى أو علنى؟
- لا
- هل أنت شيوعى؟
- لا
- من الجماعات الاسلامية؟
- لا

ونبهه المحقق الى خطورة استخدام كلمة لا، ومـا ينطوى عليـه تكرارها من الاسـتـخـفـاف بالسلطات وترويج الإشـاعـات، وإهانة مـوظف حكومى أثناء تأدية مهام وظيفته وماإلى ذلك من تهم تخضع لقـانون العـقـوبات، وصـمم هو رغم كل التـهـديدات على اسـتـخـدام كلمـة لامتذكرا حيرة إدارة السجن فى تصنيفه.

وأجاب بالنفى على سلسلة من الأسئلة حول التواجد فى ندوة، فى اجتماع فى معرض، فى متحف، فى مسرح، فى بيت، فوق الرصيف، عـبـر الشـارع ،فى القـاهرة ،فى أسـوان، فى منوف، فى الاسكندرية فى ليبيا، فى دمشق، فى الجزائر، فى موسكو.

واسـتـفسر عن مـعنى «التعـامل» مع دولة أجنبيـة، وأصر على تلقى الإجابة على سؤاله قـبل أن يسـتطرد فى النفى رغم نظرة المحـقق التى تقول له

- مش على ياواد انت، العب غيرها.

ولم يزده المحقق علما كـما لم يفـعل الرجل المهندم حين فسر التعامل بعد الجهد بالتخابر، واكتفى بالاجابة بالنفى وقد تأكد له أن الكلمة متداولة الى حد لايحتمل التفسير ، وتهمة التـخـابر التى هى تهمـة التـعـامل بدون شرح ولاتفـسـيـر منسوبة الى الخلق اجـمـعين، وأنا أتخابر، أى أتعامل وأنت مرورا بكل الضمائر

وحين وصـل المحـقق الى تهـمـة قلب نظام

الحكم كان هو قد وصل فى إستخدام اللا الى طريق اللاعودة، وصمم على الانكار سواء زيفوا الشريط أو لم يزيفوه، حولوا التليفزيون الى نظام الحكم أم لم يحولوه.

حين جاءت لحظة المواجهة التى تمنى فى السجن أن يفلت ولو بالموت منها، وجد نفسه يستبعدها ببساطة متناهية. سأله المحقق إن كان مستعدا لسماع لشريط الذى يثبت تآمره على قلب نظام الحكم وأجاب فى بساطة متناهية.

- لا.

وحين لم يجبره المحقق على الاستماع الى الشريط بالقوة، بدأ يتشكك فى قدرة الحكومة على تزييف الشريط بالشكل المطلوب، ثم فى وجود الشريط أصلا، فما من أحد يستأذن أحدا، ولوملك المحقق الدليل ضده لأجبره على مواجهته.

وسبح الرجل الذى لايعرف ماهى تهمتة نحمد الله واللا وهو لايعارض إتفاقيات كامب دافيد ولامعاهدة السلام ، ولا التطبيع ، ولا السياسة الخارجية ولا الداخلية ولايعطل مسيرة السلام فى الشرق الأوسط بإهانة دولة صديقة.

وتوقف المحقق طويلا حول موضوع التأييد والمعارضة، الاستحسان والاستهجان، وضاق ذرعا بالرجل لايؤيد شيئا ولايعارض شيئا، لايستحسن شيئا ولايستهجن شيئا، وتراجع الى الخلف راسما الخطة المحكمة لهجوم جديد

- هل تشترى حاجياتك من السوبر ماركت؟

- لا

- من البوتيك؟

- لا

- من محلات البيتزا؟ الكافتيريا؟ الويمبى الكنتاكى؟

وبدت له أسئلة المحقق تافهة للغاية وفى خواء اليّدين وبقع الزيت الدليل، ولكن المحقق استمر يصنفهابترو شديد وبدقة شديدة وكأنه يحكم الحبل على رقبة من يواجهه المرة بعد المرة

- هل تدخن سجائر اجنبية؟

- لا

وضرب المحقق بقبضة يده على مكتبة وقال ونظرة الانتصار تلمع فى عينيه:

- أنت تعارض اذا سياسة الانفتاح الاقتصادى.

- لا

- وتقاطع البضائع الاجنبية.

- لا

وهب المحقق واقفا صارخا فى احتجاج

- الا تفعل شيئا على الإطلاق؟

- لا

وتوقع قرارا بالإفراج وهو لايفعل شيئا على الإطلاق بإقرار المحقق ذاته ولكن المحقق لم يصدر قرارا بالإفراج، طلب من كاتب الجلسة إستبعاد السؤال والجواب الأخيرمن محضر التحقيق، وشرع سبابته أفقيا ووجه اليه التهمة بصوت رتيب.

- منسوب اليك تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية. وسادت لحظة صمت متوترة وتأكد له أن تهمة الاخلال بالوحدة الوطنية هى تهمة من لايفعل شيئا على الإطلاق: وأجاب بالنفى بحكم العادة وإن تأكد له أن النفى فى هذا الإطار لايجدى

- لا.

وبلغ غضب المحقق حدا لايستدعيه المقام

وهو يقول

- لا.. ماذا؟

وأجاب صامدا وهم يلعبون ونحن نلعب

- لا.. لم أخل بالوحدة الوطنية.

وأسدل المحقق جفنه على عينيه وهو يستبعده من مجال الرؤية وقال

- هل لديك أقوال أخرى؟

وأقفل محضر التحقيق دون أن يدلى الرجل الذى عرف أخيرا تهمته بأقوال أخرى.

صلاح جاهين

أنغام سبتمبرية

وقف الشريط فى وضع ثابت
دلوقت نقدر نفحص المنظر
مفيش ولاتفصيلة غابت
وكل شئ بيقول وبيعبر
من غير كلام ولاصوت
أول ماضغطِ الموت
بخفة وبجبروت فى يوم أغبر
على زر فى الملكوت
وقف الشريط فى وضع ثابت

دلوقت نقدر نفحص الصورة
انظر تلاقى الراية منشورة
متمزعه لكن مازالت فوق
بتصارع الريح اللى مسعورة
وانظر تلاقى جمال
رافعها باستبسال
ونزيف عرق سيال على القورة
وف عنفوان النضال

وقف الشريط فى وضع ثابت

انظر اليه شوف قبضته السمرة
وعيونه ثورة مكحلة بثورة
وصدره عرض الارض حاضن مصر
والشام وليبيا وتونس الخضرة
والقصبة وفلسطين
والأردن المسكين
والبحر والبساتين والصحرا
وف عز طحن السنين
وقف الشريط فى وضع ثابت

انظر وشوف ع المهل بالراحة
الشمس وسط القبة قداحة
وناس بعيد فى الظل مرتاحة
ومصر واقفة صبية فلاحة
على كتفها بلاص
فيه ألف ثقب رصاص

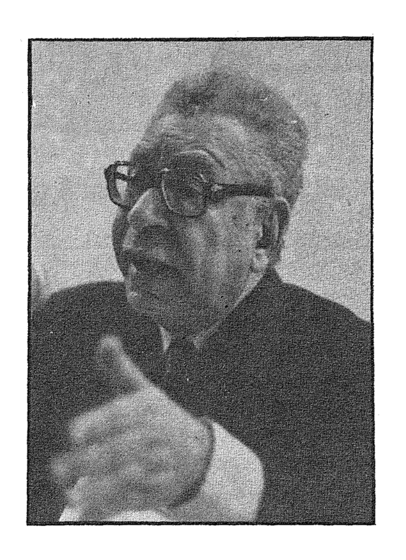


والميه منه خلاص
شلالها فى الرمل غاص
صبية حلوة كأنها تفاحة
لكنها م الحزن دابت
وسط السواد ندابة نواحة
ولما هل بطلها فى الساحة
بالحب والاخلاص
وقف الشريط فى وضع ثابت

خلى المكنجى يرجع المشهد
عايز أشوف نفسى زمان وانا شب
داخل فى رهط الثورة متنمرد
ومش عاجبنى لاملك ولاأب
عايز أشوف من تانى واتذكر

ليه ضربة من ضرباتى صابت؟
وضربة من ضرباتى خابت
وضربة وقفت بالشريط فى وضع ثابت؟

قال المكنجى: رجوع مفيش
عيش طول مافيك أنفاس تعيش
وبص شوف..
ركن الشباب صفوف صفوف
ركن الشباب فى السينما بيصفر
مفيش وقوف
ركن الشباب فيه ألف مليون شب
ومش عاجبهم لاملك ولاأب..
انظر إليهم-
وأنت تتذكر



فؤاد مرسى

عام على الرحيل
وحضور فى الغياب

إشراف:
محمد سيد أحمد

محمد سيد أحمد

فؤاد مرسى:

عام على الرحيل وحضور فى الغياب

علاقة الفكر بالنضال علاقة اكثر تعقيدا مما قد تبدو فى أول وهلة.

فإن النضال بطبيعته عمل منحاز. والفكر كى يكتسب مصداقية، وكى يكتسب القدرة على اقحام الخصوم قبل اقناع الاصدقاء، لابد ألاّ يبدو منحازا. ومع ذلك، فان وحدة الفكر والنضال لابد ان تنطوى على قدر من الانحياز. فان النضال يفترض ابراز جوانب فى الفكر تحقق اهدافه، وتبرر توجهاته، وهذا مسعى نضالى مشروع تماما، يعترف به خصوم الماركسية فى الفكر الفلسفى المعاصر، لا معتنقوها فقط. فـ «كارل بوبر» على سبيل المثال، الذى عرف بعدائه الشديد للشيوعية، قد قال «ان العلم هو ما يمكن اثبات خطئه»، بمعنى ان مالا يمكن اثبات خطئه ميتافيزيقا، وحقائق منزلة، غير قابلة للاختبار العلمى.. والخطأ بالمعنى العلمى هو ما يقبل التجاوز، وهو خطأ بمعنى انه محدود الرؤية، وأنه عندما يأتى جديد يتجاوزه، فيخطئه، وبذلك كان العلم فى كل لحظة منحازاً لمفهوم معين، وأن العلم يصحح نفسه بنفسه من خلال عمليات تجاوز متواصلة لاتنتهى.

وقد كان الدكتور فؤاد مرسى نموذجا للمناضل المفكر ،كان النضال هو الذى يقرر فكره. وكان فكره على الدوام منحازا لما يخدم النضال. ولم يكن أبدا ممن ينظرون الى العلم بوصفه ميتافيزيقا ، بل بوصفة على الدوام أداة نضال تدفع النضال اماما . كان الموقف العلمى لديه هو الموقف الذى يحقق العائد الأمثل للنضال. وقد يختلف تقدير المؤرخين حول ماهو الموقف الأمثل في كل لحظة تاريخية معينة. وقد يصيب المناضل أو يخيب فى تقرير ماينبغى عمله فى هذا الصدد. بيد ان موقف فؤاد مرسى كان الموقف الصحيح منهجيا ، بغض النظر عن صحة أو عدم صحة احكامه فى هذا الوقت او ذاك.

وقد اخترنا من كتاباته ما يثبت افتراضنا هذا.. انتقينا مقتطفات بشأن موضوع معين اخترناه لأنه موضع حديث الناس الآن، هو موضوع «القطاع العام». فانه الآن موضع

مناقشة محتدمة على صفحات الصحف وفى الدوائر العلمية والسياسية حول مبادئه الاساسية، وحول هل يجوز أن يكون له وجود أصلا.. وصحافة اليمين فى مصر اليوم قد شنت حملة شعواء ضد القطاع العام «الكارثة»(!) على حد وصفها.. فان القضية نموذج لقضية فكرية أصبحت تثير على صعيد المجتمع معركة نضالية ضارية.

وقد كان لفؤاد مرسى عبر مسيرته النضالية موقفان اساسيان فى تقييم القطاع العام.. اولا، القطاع العام بصفته قطاعا تنشئه البرجوازية لأسباب تاريخية معينة. ولضرورات معينة، وهو قطاع لا يكتسب، لمجرد أنه قد انشئ، سمات اشتراكية. ثم فى مرحلة ثانية، وبعد ان ثبت ان القطاع العام، من خلال الخبرة العملية لتجربة مصر التاريخية، قد نهض بدور رائد فى اطار تحولات واسعة كان مالها - كما اكدت الشواهد وقتذاك - خدمة قضية الاشتراكية، فلقد اصبح لفؤاد مرسى موقف آخر يقوم على أن للقطاع العام دورا تاريخيا فى اتجاه تجاوز المجتمع الرأسمالى، ووضع اسس المجتمع الاشتراكى.

وقد يبدو لأول وهلة ان الموقفين متعارضان ولكن الذى لايرى إلاّ تعارضهما انما يقف من القضية موقفا ميتافيزيقيا، فان القضية ليست قضية منطق شكلى، وليست قضية مايبدو تعارضا فى بعض التوجهات والنصوص، وانما القضية جدلية، وقضية نضالية. وهناك مرحلة يكون تأكيد التحفظات فيها، والتعبير الصريح عن التوجسات، هو الموقف النضالى الايجابى، الذى يدفع الأمور اماما. فلقد كان ذلك فى مرحلة اعترتها شكوك مشروعة حول الأهداف التى من اجلها طرحت فكرة القطاع العام، مرحلة كان فيها الشيوعيون فى السجن، مرحلة كان يتعرض فيها الشيوعيون للتعذيب على ابشع نحو، مرحلة لم يكن هناك ما يبشر بأن التحولات الجارية فى الاقتصاد، والتأميمات الكبرى التى اجريت فى مصر وقتذاك، هى من اجل التطور فى اتجاه اشتراكى. ولم يكن متصورا فى ذاك الوقت اقامة اشتراكية فى غياب الاشتراكيين، ومع وجود الشيوعيين فى السجون.

ثم جاءت مرحلة تالية برز فيها أن انجازات الحكومة فى اتجاه بناء قطاع عام قوى، رغم كل اوجه القصور فى هذا البناء بسبب استبعاد اليسار، وتجميده فى السجون والمعتقلات. برز أن هذا البناء كفيل بأن يتطور اماما..فلقد صدر الميثاق الوطنى سنة ١٩٦٣. وقد افرج عن الشيوعيين سنة ١٩٦٤. وقد ضم الكثير منهم إلى «التنظيم الطليعى» داخل الاتحاد الاشتراكى.. وهذا كله قد خفف من وطأة التباين بين النظام وبين اليسار المصرى، واصبح التجمد عند الطروح والتقييمات السابقة امرا كان لابد ان يعوق فرص النضال المتاحة، فى زيادة تطوير المجتمع اماما. واصبح يتطلب ذلك موقفا مغايرا للقطاع العام، من أجل دفع الأمور دفعا فى اتجاه تقدمى.. فان السلطة لم تعد نفس السلطة، على الأقل فى توجهاتها، ورغم أن الزعامة هى الزعامة.. فلقد ترسخت العلاقات مع الاتحاد السوفيتى سنة ١٩٦٤ بزيارة خروتشوف لمصر، وبتدشين السد العالى.. وقداسهمت هذه الافعال كلها فى اتجاه تعميق التطور الداخلى. واصبح الأمر وقتذاك يقتضى تعزيز ايجابيات الموقف بتأييد الخطوات القائمة، وابراز الفرص المتاحة لمزيد من التطور، لا التركيز على السلبيات وأوجه

القصور.

وهكذا نرى ان دور المفكر المناضل هو ان يستخدم الفكر أداة لدفع النضال اماما، وان يجمع فى فكره مابين التمسك بالقواعد العامة، وما بين ابراز هذا الجانب او ذاك من هذه القواعد العامة، حتى تتهيأ على الدوام ظروف اكثر مواتاه لدفع النضال اماما. فإن الفكر أداة نضال وليس مجرد طرح ميتافيزيقى. ان مهمته ليست مجرد «رصد» و«تسجيل» الواقع. ولامجرد «تحليل» الواقع فقط. فلقد كان لماركس كلمته الشهيرة ان الفلاسفة لم يعد دورهم يقتصر على تأمل العالم، بل أصبح عليهم أن يغيروه.

ومع ذلك فكانت هناك أوجه قصور. ولم يكن لذلك بطبيعة الحال مفر. وهى اوجه قصور أخذت تتعاظم بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، وبالذات بعد تولى انور السادات السلطة. وقد اصبحت مصر عرضة لانتكاسة فى اتجاه الرأسمالية... أى أن تجربة التحرر الوطنى تعرضت لنوعية جديدة من التحديات.. وأصبح من الضرورى مرة أخرى ان يبرز المفكر المناضل الأخطار التى تتهدد انجازات القطاع العام، والأخطار التى يتعرض لها التطور فى اتجاه الاشتراكية. ولقد كان للدكتور فؤاد مرسى مواقفه العملية فى هذا الصدد.. فلقد ابعد من الوزارة بسبب سوقفه الرافض من ظاهرة «شارع الشواربى».. ثم كانت له مواقفه الفكرية، وفى مقدمتها كتابه الشهير عن «الانفتاح».. بل كانت له كتابات كثيرة منذ صدور هذا الكتاب، يحذر فيها من هذه الاخطاء، ويعيد تحديد معالم الطريق للبناء البديل عن ذلك الذى توجهت فيه الدولة.. حتى ووجهنا بطوفان من التطورات لم يكن مقصورا على مصر فحسب.. طوفان ترتب عليه انهيار المعسكر الاشتراكى، واختفاء القطب الدولى المنسوب إلى هدف الاشتراكية والذى كان بسند التطور اماما فى اتجاه الاشتراكية.. فان المعادلة قد تغيرت تغيرا كليا.. واصبحنا الآن فى مصر بصدد الاجهاز على ثورة يوليو وانجازاتها. وبصدد عالم مختلف داخليا وخارجيا وبصدد جهود لابد ان تبذل من اجل اعادة بناء عملية التحرر فى أطر مختلفة نوعيا..

ومرة أخرى يتجدد التحدى.. تحدى ان نتكشف طريقنا الى التحرر.. طريقنا الى الاشتراكية.. طريقنا الى مجتمع يستعيد فيه الشعب الهيمنة على مصائره، بدلا من أن تحكمه توجهات تأتى من الدول الرأسمالية المتقدمة... فى غياب وجود قطب اشتراكى عالمى.. وفى عصر اكثر حرصا على كشف اخطاء وأوجه قصور الاشتراكية، منه اهتماما بتبين عيوب واوجه قصور وأزمات الرأسمالية.. فان ذلك كله يحتاج من جديد إلى فكر خلاق.. فكر يسترشد بمنهج الدكتور فؤاد مرسى فى أن الفكر لايجوز أن يكون فكرا مجردا وحسب، وانما عليه على الدوام ان يكون فى خدمه النضال.. فى خدمة النضال المنحاز.. المنحاز لجماهير الشعب المناضلة.. الكادحة.. التى تعانى.. والتى مازالت تواجهها قضايا تحرر ملحة بالغة التعقيد.. وقد تختلف الأساليب مع اختلاف الظروف، واختلاف موازين القوى، واختلاف ملامح الصراع ولكن هناك ثوابت تتمثل فى العلاقات الخلاقة ما بين الفكر والنضال.. وقد كان الدكتور فؤاد مرسى نموذجا للذين حاولوا على الدوام ايجاد حلول ابداعية لهذه المعادلة الصعبة، المتجددة الصعوبة ابدا..

مختارات من فكر فؤاد مرسى

إعداد: محمد نوفل

«ليست مهمتنا نحن الشيوعيين المصريين هى مجرد التعليق على أعمال البرجوازية سواء بالتصفيق والتهليل، أو بالقدح والتجريح. ولكن مهمتنا هى رسم الطريق أمام نضال الشعب.. ان القضية المطروحة امام بلادنا الآن هى كيف يجب ان يرتفع الصراع الطبقى لكى تخطو مصر بلا ابطاء من طريق التطور المستقل الى طريق التطور غير الرأسمالى»

«خطوة حاسمة فى طريق التطور المستقل»
اغسطس/سبتمبر ١٩٦٣

الجـــزء الأول

١- قراءة أولى لتأميمات عبد الناصـــــر الكبـــــرى وبناء قطاع عـــام كـبيـــر

(فؤاد مرسى يبدى تحفظاته)

«حول نظرية المجموعة الاشتراكية»
١٩٦٢/١/٢٧

«إن الاصلاح الزراعى وتأميم المشروعات الاستعمارية والاحتكارية، وتخطيط الاقتصاد القومى والتوسع فى التعاونيات واصلاحات يوليو ١٩٦١ التى تشكل مكاسب قاصرة ومشروطة للعمال والفلاحين انها جميعا هى الأخرى ليست معالم اشتراكية.

١- فالإصلاح الزراعى إجراء تفرضه الظروف الموضوعية لبلادنا، تلك الظروف التى تطرح علينا فى حدود أعمال الثورة الوطنية الديمقراطية ذات الطبيعة البورجوازية مهمة تدمير وتصفية الاستقلال الاقطاعى المتخلف وتطبيق برنامج زراعى رأسمالى ونشر الملكية الفردية فى الريف.

٢- أما التأميمات، فقد بينا فى تقرير «التنمية الاقتصادية بين المد والجذر» كيف انها تلعب فى بلادنا دورا فى تحقيق التراكم البدائى الضرورى لعمليات التنمية ذات الطابع الرأسمالى فى الجوهر، وكيف انها ليست إلغاء للملكية الخاصة بقدر ماهى تطوير لقوى الانتاج الرأسمالية، ومنذ أمد طويل أعلن انجلز أن التحول الى ملكية الدولة فى الدول الرأسمالية «لن يذهب بالطبيعة الرأسمالية للقوى المنتجة».

٣- وأما التخطيط الأقتصادى فإنه لايعد اجراء اشتراكيا، أى مقصود فيه رفع مستوى معيشة الشعب بالذات، بل هو تخطيط من أجل اختصار عملية التنمية الاقتصادية لبناء مجتمع يتسم فى جوهره بطبيعة البروجوازية ويستمر فيه التناقض بين قيادة القطاع العام ونزوات القطاع الخاص. يجب أن نؤكد أن التخطيط بمعناه الدقيق يفترض بالضرورة مجتمعا اشتراكيا، ألغيت فيه الملكية الخاصة لوسائل الأنتاج.

٤- وأما التعاونيات، فليست عملا اشتراكيا فى ذاته، إنها تخدم أغراضا برجوازية صغيرة اساسا، ولقد تحولت سواء فى الريف أو المدينة الى أجهزة تحت سيطرة الكولاك «كلمة روسية تعنى أغنياء الريف) أو البورجوازية الوطنية أو الدولة مباشرة، ولم تكن بمنأى عن نفوذ كبار الملاك.

٥- وأما اجراءات يوليو الماض، فإنها تمثل تنازلات هامة، ومكاسب للعمال والفلاحين، غير انها مطالب قاصرة ومشروطة بتحقيق الديموقراطية من أجل تحويلها الى مكاسب حقيقية. وهى لاتشكل اجراءات اشتراكية وانما تعبر عن احتياجات تطور الثورة الوطنية الديمقراطية والمطالب الملحة للجماهير الكادحة.

(«حول نظرية المجموعة الاشتراكية»
٦٢/١/٢٧)

(٢) الجوانب الايجابية لإجراءات عبد الناصر

(فؤاد مرسى يبرز الايجابيات)

من «خطوة حاسمة فى طريق التطور المستقل»
اغسطس/سبتمبر ١٩٦٣

-أولا-

فى طريق التطور المستقل

بعد كسب الاستقلال السياسى، أصبحت مهمة بناء اقتصاد وطنى مستقل يكون سندا لاستقلالنا السياسى ذاته، هى المضمون الحقيقى لمواصلة الثورة الوطنية المعادية للاستعمار. وبالتالى كان على بلادنا أن تشق عمليا طريق التطور المستقل، فهذا الطريق يعنى فى الاساس تصفية اقتصاد المستعمرات الذى كان مفروضا عليها. انه يعنى تصفية الاقتصاد شبه المستعمر، شبه الاقطاعى المتخلف، وبناء اقتصاد مستقل متطور يمكن ان يساعد على الانعتاق من دائرة النظام الرأسمالى العالمى، والانتقال الى طريق غير رأسمالى يجنب الشعب الآم الرأسمالية وينطلق قدما إلى الاشتراكية.

ان الاستقلال السياسى خطوة ثورية: بيد ان الثورة الوطنية لا تنتهى بكسب الاستقلال السياسى. ان هذا الاستقلال يظل غير حقيقى ويصبح صوريا ان لم تجلب الثورة معها تغييرات جذرية فى العلاقات الاجتماعية والمجال الاقتصادى. وإن لم تحل المشكلات الملحة للبعث القومى. ان كسب الاستقلال الوطنى هو الشرط الاولى للتطور الاقتصادى. ولكن هذا التطور الاقتصادى هو المضمون الحقيقى لمعركة كسب الاستقلال.

إن طريق التطور المستقل هو الخطوة الانتقالية الضرورية الأولى للتخلص من اقتصاد المستعمرات وتصفية التخلف الطويل الآن للبلدان المستقلة حديثا، تنضم الاقسام الواسعة من البرجوازية الوطنية إلى جماهير الشعب الكادح فى النضال من أجل بناء اقتصاد مستقل يتبنى التجربة أن الدول الغنية مضطرة لاختيار الحل الذى يهدف إلى تأميم ملكية المشروعات الاستعمارية وحشد المرافق الرئيسية للاقتصاد فى قطاع الدولة. ان انشاء وتطوير هذا القطاع يستلزمان بالضرورة استبعاد الاساليب التقليدية الرأسمالية. وقطاع الدولة هو شكل من اشكال رأسمالية الدولة. ورأسمالية الدولة شكل غير تقليدى للتطور الرأسمالى.

(ص٧-٨)

ولكن ماهى الظروف التى فرضت الالتجاء إلى هذه الطريق، طريق قطاع الدولة، طريق رأسمالية الدولة؟

لان البورجوازية فى هذه البلاد بحكم السيطرة الاستعمارية السابقة ضعيفة فهى أعجز من ان تنهض بعملية التنمية..

ولأن هذه البلاد ترسم مشروعات تطويرها فى ظل ظروف احتضار الرأسمالية العالمية، ظروف تفكك النظام الاستعمارى فى المستعمرات، ظروف افتضاح مخازى الرأسمالية فى البلاد الاستعمارية وفى نظر الشعوب المستعمرة على السواء. ومن هنا تبدو استحالة أن تلتمس البورجوازية المصرية العون أو القدوة الحقيقية منها وهى تنهار على النطاق العالمى.

فى اطار الانتصار الحاسم للاشتراكية.

فالتنمية تتم كجزء من الثورة الوطنية الديمقراطية التى هى جزء من الثورة الاشتراكية العالمية.

فى ظروف تطلع الطبقة العاملة المصرية لقيادة الثورة على رأس جميع القوى السليمة فى الأمة. ومن ثم تعارض جميع قوى التقدم فى ان تصبح بلادنا مسرحا للنمو الرأسمالى التقليدى سواء من حيث القيام بالتراكم البدائى عن طريق سلب ونهب الطبقات الشعبية أو من حيث التحول الاحتكارى الجشع واستعمار الشعوب الاخرى. ان الرأسمالية قد غدت فى عصرنا (مخافة) الشعوب وبخاصة شعوب البلدان المستعمرة التى عرفت الرأسمالية فى ارقى وأبشع صورة لها وهى صورتها الاستعمارية

وفى عالم اليوم، هذا العالم الذى سمته الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية، تمارس البلدان الاشتراكية وبروليتاريا البلدان الرأسمالية وقوى التقدم فى البلدان الوطنية نفوذا حاسما.

(ص٩-١٠)

وفى هذه الظروف جميعا، فان طريق رأسمالية الدولة، طريق قطاع الدولة، الطريق المستقل للتطور، قد فرض نفسه على كثير من البلاد المستقلة حديثا كطريق لتنمية اقتصادها المتخلف ولهذا الطريق فى بلادنا معالم خاصة، فرضتها ظروف النضال الشورى فى بلادنا. ان هذا الطريق قد تميز بالدور البارز لقطاع الدولة، وسيطرة الملكية العامة فى الصناعة والتجارة، بينما تميز ايضا بنشر الملكية الخاصة للارض وخلق طبقة واسعة من صغار الملاك فى الريف. غير ان خلق قطاع الدولة ابعد أهمية. فهو يكون القاعدة الاقتصادية لطريق التطور المستقل.

(ص١١)

ان قطاع الدولة، على الرغم من كونه شكلا من رأسمالية الدولة (يعتبر من الناحية الموضوعية عنصر نضال ضد الاستعمار وضد الحرية المطلقة لرأس المال الخاص).

ارزومانيان، الوقت، مارس ١٩٦٣.

ليس التأميم -اذن- فكرا اشتراكيا، لكنه ضرورة للاستقلال الاقتصادى، ضرورة للحصول على الاموال، للتوسع فى الاستثمارات، لتفادى دفع التعويضات، لضمان وجود قطاع بعينه فى دائرة التنمية. ان التأميم فى نظر البورجوازية اجراءات مفروضة، لكنها لايلبث بعضها ان يجر بعضا بالضرورة، ومن واقع التجربةذاتها.

(ص٣٢)

ان تجربة الحكام هى التى تفرض هذا التوسع فى التأميم. فلا يلبث التأميم ان يفضى الى مقاومة من القطاع الخاص، وتخريب لقطاع الدولة، يستشرى فى غيبة الديمقراطية و انعدام رقابة الشعب، وفى ظل اطلاق ايدى نفر من المديرين والتكنيكيين فى ثروة البلاد، ومن ثم تزداد مشكلة التمويل والتنمية تعقيدا.

(ص٣٣)

لقد اتخذت الحكومة أخيرا اجراءات اقتصادية ذات دلالة هامة. فمنذ عام ٥٦ فرضت ظروف النضال ضد الاستعمار والرجعية تأميم بعض المشروعات الاستعمارية والاحتكارية. ثم اتسع نطاق هذه التأميمات باطراد بحيث غدت الأهمية الأولى فى التنمية الاقتصادية لقطاع الدولة. وحتى قيل انه لايوجد بلد آخر خارج المعسكر الاشتراكى

اجرى مثل هذا العدد من التأميمات.

غير أن هذه التأميمات كانت تتم دائما - على الاقل اسميا - فى مقابل تعويضات تتخذ شكل سندات على الدولة. واليوم يقصر التعويض لأول مرة على الملكية المؤممة التى لاتتجاوز ١٥ الف جنيه. وهذا حدث هام حقا. لكن الاهم منه ان قطاع الدولة بلغ من خلال التأميم والمصادرة نقطة الحرج، نقطة أصبحت تقتضى بلا ابطاء الدور المتزايد الأهمية لجماهير الشعب الكادح وعلى رأسها الطبقة العاملة فى كل من الاقتصاد والدولة وإلاتعرضت الثورة كلها لخطر الانتكاس.

(ص٢)

نحو طريق غير رأسمالى للتطور

حتى الآن، لم تقطع بلادنا سوى شوط، بعيد حقا لكنه مجرد شوط فى طريق التطور المستقل لقد تحولت من طريق التبعية للاستعمار إلى طريق التطور المستقل، تخلصت من اقتصاد المستعمرات لكنها لم تتحرر تماما.. كما أنها لاتزال تشكل جزءا من النظام الرأسمالى العالمى..

إن مجموعة الاجراءات الاقتصادية التى اتخذت منذ النصر فى بورسعيد من الضخامة والاتساع بحيث لم يبق لها مثيل فى بلد غير اشتراكى. بل لقد تخطت الحدود المرسومة لها فى الميثاق الوطنى.

ولقد أصبح من الضرورى مواجهة المشكلة التالية فى جدول الأعمال وهى ضرورة الانتقال الى طريق التطور غير الرأسمالى من أجل تأمين المنجزات التى حققها التطور المستقل.

ان المهمة المطروحة علينا اليوم هى مهمة تطوير قطاع الدولة والقطاع التعاونى ليسهلا الانتقال إلى طريق التطور غير الرأسمالى. فكيف يتحقق ذلك؟ انه يتحقق بالتصفية النهائية لمواقع رأس المال الاستعمارى، والتصفية النهائية لمراكز البورجوازية الكبيرة، والتصفية المطردة لمراكز الاقطاع.

ولكن هذا لايكفى. فلابد من نقل تقاليد الاقتصاد الى ايدى الشعب الكادح نفسه، لابد من نقل ملكية وسائل الانتاج الرئيسية الى الشعب الكادح فعلا، لابد عن تمكين العمال والفلاحين وصغار المنتجين من الإدارة الذاتية للإنتاج.

(ص٦٣)

إن الطريق غير الرأسمالى ليس هو الطريق المستقل، ليس هو التأميم ولا التعاون ولا المصادرة على الرغم من اهميتها القصوى. وانما الطريق غير الرأسمالى ضرورة لاستئصال شأفة التخلف الاقتصادى والاظلت مصر تلعب دور الريف العالمى للاستعمار، وظلت موضوعا للاستغلال شبه الاستعمارى. انه طريق تنمية القوى المنتجة حتى تختصر مصر الطريق إلى الإشتراكية.

(ص٦٧)

ان طريق التطور غير الرأسمالى هو طريق القضاء على التخلف الطويل الامد، طريق تصفية اقتصاد المستعمرات، طريق تصفية الاستعمار والاقطاع والاحتكار نهائيا، طريق تحسين مستوى معيشة الشعب الكادح تحسينا جديا.

ومن ثم قد يبدأ هذا الطريق فى البلاد ذات النمو الرأسمالى مثل مصر بقاعدة انتاج رأسمالية. لكنه يجب ان يتجه بالضرورة فى طريق الحد المطرد من حرية رأس المال الخاص

فى نفس الوقت الذى يسعى للتعجيل بتنمية القوى المنتجة من أجل ان يفضى حتما وسريعا الى الاشتراكية.

ولذلك تعتبر قضية السلطة هنا قضية حاسمة.

(ص٦٨)

* تغيير سلطة الدولة:

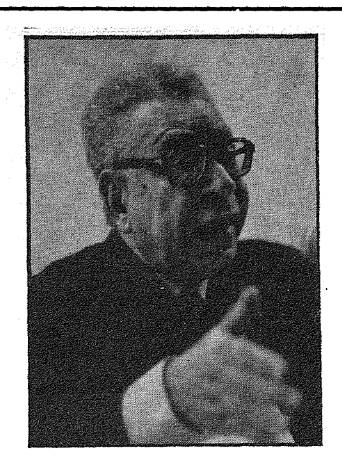
وهكذا نصل الى قضية السلطة. فلابد من اجراء تغيير فى هذه السلطة ان قطاع الدولة يستمد طبيعته من سلطة الدولة. لقد وجد فى المانيا النازية وانجلترا العمالية والاتحاد السوفييتى الاشتراكى، والصين الشعبية، ومصر الوطنية، ومع ذلك ففى كل بلد منها يتخذ قطاع الدولة طبيعة مختلفة، بحسب طبيعة الدولة ان سلطة الدولة ليست مجرد شكل، ليست لافتة تعلق على باب قطاع الدولة لكنها مضمون جديد يكتسبه قطاع الدولة، ان تغيير السلطة هو جوهر التغيير المطلوب فى قطاع الدولة، وهو تغيير ليس بالقليل الأهمية، أليست طبيعة الدولة تتغير بتغير الطبقة التى تمسك بالسلطة فيها، فكذلك الشأن فى قطاع الدولة، انه جهاز من أجهزة الدولة، تتغير طبيعته بتغير سلطة الدولة ان كل شئ يتوقف على هذا العامل.!

من الذى سيمسك بزمام السلطة فى مصر؟

وكما توجد السلطة حاليا فى ايدى البورجوازية الوطنية، يقبض البورجوازيون على قطاع الدولة. ويحاول عبد الناصر ان يصوره لنا ملكية جديدة فى قبضة رجال جددهم فئة التكنوقراطيين. لكنهم فى الواقع ليسوا طبقة جديدة، ولاطبقة فوق الطبقات. انهم ليسوا منزهين عن نزوات، الملكية الخاصة وهم جزء لايتجزأ من جمهرة البورجوازية الوطنية، ولهم مصالح مرتبطة بالقطاع الخاص تحت شتى الصور ولقد رأينا كيف ان قطاع الدولة لايمكن ان يحول دون نمو البورجوازية الوطنية.

واذن فمتى تختط مصر طريقا غير رأسمالى للتطور؟ ان هذا يتوقف على السلطة فيجب ان تتحول السلطة الى ايدى الطبقات المؤتلفة، التى تلعب الطبقة العاملة بداخلها دورا قياديا متزايد الأهمية. ان هذا يتوقف بالضرورة على توفير حريات ديموقراطية سياسية ونقابية واسعة النطاق، حريات تتمتع بها الطبقات الشعبية الكادحة ولايمكن الانتكاس عليها. كما يتوقف على وجود جبهة وطنية مشكلة من جميع القوى الراغبة فى مواصلة السير بالثورة الى نهايتها تمهيدا لإجراء التحول الى الاشتراكية من العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين وتلك الاجزاء من البورجوازية الوطنية التى مازالت ترغب فى التقدم وتفضل مصالح اغلبية الأمة. مثل هذه الجبهة تتدعم بقدر ما يتدعم التحالف الوثيق بين العمال والفلاحين وهم اغلبية الشعب الكادح، والذين بتحريرهم بتحقق المضمون الديموقراطى للثورة.

وعندئذ، وعندئذ فقط، فى ظل سلطة الطبقات الوطنية المؤتلفة، فى ظل سلطة الدولة الديموقراطية الوطنية، يمكن لقطاع الدولة الحالى ان يكون اداة لتسهيل الانتقال الى الطريق غير الرأسمالى. وسيكون قطاع الدولة الحالى نظرا لضخامته ونوعيته اداة حاسمة فى هذا التحول. اما قبل هذا، وعلى الرغم من ضخامته ونوعيته، فلن يكون قطاع الدولة سوى اداة فى طريق التطور المستقل، اداة هامة، لكنها اداة



مهددة بالزوال من قبل جميع اعداء الثورة. هذا بينما تحتفظ له البورجوازية الوطنية بدور خاص لتخليد سلطتها.

(٣) إمكانية التحول إلى الاشتراكية

(التأييد الكامل للتجربة)

من «حتمية الحل الاشتراكى» يونيو ١٩٦٧

وهكذا، وفى وجه مقاومة عاتية، كانت النتيجة الايجابية هى التوسع المستمر فى القطاع العام.

وانتصرت ضرورات السير بالثورة.

القطاع العام قاعدة التحول الاشتراكى:

من خلال معركة التنمية والتحرر الاقتصادى غدت الملكية العامة وسيطرة الشعب على جميع وسائل الانتاج اساسا واقعيا تقوم عليه عملية التنمية المستقلة والتصنيع الحديث وتحسين مستوى المعيشة. ولم يكن ذلك صدفة.

فقد كان ظهور القطاع العام الى الوجود من خلال النصر على العدوان الاستعمارى نقطة تحول فى طريق الثورة كلها، على الرغم من الحصاروالرأسمالى حوله ثم دارت المعركة رهيبة لتصفيته ولكنه انتصر واستقر نهائيا. ومن خلال التجربة الثورية ذاتها اصبح قاعدة التحول الاشتراكى كله.

* وهو يعتبر عصر نضال ضد الحرية

المطلقة لرأس المال الخاص المستغل يسد أمامه مجالات التركز والنمو الاحتكاري. فهو يقيد المبادرة الحرة للرأسماليين ويحظر عليهم فروعا كاملة من الانتاج والمبادلة، كما يحصر ملكية بعض الرأسماليين فى حدود ١٥ الف جنيه وان لم يضع حدا أعلى لكل الملكية الرأسمالية.

من أجل هذا كانت المعركة حول القطاع العام عقب النصر هى المضمون الحقيقى للثورة الوطنية فى استمرارها. وليس النصر الذى تحقق للقطاع العام بأقل من النصر الذى تحقق فى بورسعيد. ففى معركة القطاع العام، بدأ انتقال القوى الثورية من المواقع الوطنية الى المواقع الاشتراكية.

(ص٢٦-٢٧)

انتصار القطاع العام

هكذا يشاء التاريخ ان الملكية العامة التى بدأت فى مصر من خلال معركة النصر على العدوان فى سنة ١٩٥٦ انما تتسع من خلال معركة تدعيم الاستقلال الوطنى اقتصاديا من خلال التنمية الاقتصادية. فقد تدعم النصر الوطنى عن طريق بناء اقتصاد عصرى متقدم، ونشأ قطاع عام هو اليوم معقد آمالنا فى بلوغ الاشتراكية، فهو قاعدة التحول الاشتراكى. ويظهر دوره هذا فى أكثر من ناحية:

أولا- مازال القطاع العام قاعدة للنضال الوطنى ضد الاستعمار القديم والجديد، من اجل تصفية السيطرة الاستعمارية على اقتصادنا، ووقف استنزاف الاحتكارات الاجنبية لثورتنا، وبناء اقتصادى وطنى متحرر. ولهذا تعاديه الدوائر الاستعمارية وتقوم بالتعاون مع الرأسمالية الكبيرة بالترويج لطريق التطور الرأسمالى. من أجل هذا كانت المعركة حول تصفية او ابقاء القطاع العام عقب هزيمة العدوان هى المضمون الجديد للثورة الوطنية، وهى المضمون العميق لاستمرار الثورة. وكان لانتصار الثورة فى حماية القطاع العام معناه المباشر فى الانتقال من مواقع الثورة الوطنية الى مواقع الثورة الاجتماعية بنجاح.

ثانيا: يعتبر القطاع العام قاعدة النضال من أجل الاشتراكية. فبالاستناد إلى سلطة الشعب العامل، يتطور هذا القطاع فى اتجاه خلق وتطوير علاقات انتاج اجتماعية جديدة.

ويقام هذا القطاع على أساس الملكية العامة، وسيطرة الشعب على جميع وسائل الانتاج، وتحكمه فى جميع القمم العليا لاقتصادنا واشتماله على العتاد الاقتصادى الحديث، والخبرات الفنية واستخدامه لمبادئ التخطيط العلمى، واعتماده على الجهود. الخلافة للشعب العامل من الفنيين والاداريين والعمال، انه بهذا كله يمثل ارقى مانهدف اليه، انه فى الحقيقة الوعاء الجبار لتعبئة المدخرات القومية من أجل التنمية.

ثالثا- يشكل القطاع العام قاعدة للنضال من أجل الديمقراطية الاشتراكية ان مبدأ أن يحكم الشعب نفسه بنفسه فعلا اقرب الى التطبيق فى القطاع العام منه فى أى موضع آخر من المجتمع. وفضلا عن أن القاعدة الديمقراطية السليمة هى أن ممارسة الديمقراطية انما تبدأ من مواقع الانتاج. فان عناصر ديمقراطية الانتاج التى اقرتها الثورة يمكن ان تتكفل بتحويل القطاع العام الى قطاع ديمقراطى يعمل على اقرار واستقرار الديمقراطية فى البلاد. ان مبدأ مشاركة العاملين فى مجالس الادارة بنصف المقاعد، ومبدأ تخصيص نسبة النصف فى المجالس الشعبية للعمال

والفلاحين، يرسيان اساسا صالحا لمثل هذه الديمقراطية يمكن تطويره فى المستقبل.

رابعا:يجب ان يعطى القطاع العام حقه من الفخر، وقد استطاع ان يكون كادرا قياديا فنيا واداريا هو ثروة قومية . تكونت داخله وبفضله ، ولاؤها فى النهاية له، للثورة والشعب.

(ص ٩٠-٩١)

ولاشك أن للقطاع العام عيوبه، ولكن هذه العيوب لايمكن ان تنال من مكانته كقاعدة للتحول الاشتراكى. فاذا لاحظنا اولا. ان الرأسمالية الكبيرة التى قام القطاع العام وتوسع على حسابها قد فرضت حوله حصارا محكما، وتمكنت من استنزاف جزء كبير من أمواله ومكنت عددا من أفرادها من أن يتسربوا اليه، نستطيع ان نتبين ان هذا القطاع العام قد تمكن مع ذلك من أن ينمو ويزدهر منذ عام ١٩٥٧ دارت المعركة مع الرأسمالية بل مع الاستعمار نفسه حول تصفية القطاع العام.

ان أغلب انحرافات القطاع العام او اخفاقاته انما ترجع إلى وجود قطاع خاص الى جانبه، به اجزاء طفيلية ومضاربة تحول منجزات القطاع العام ومكتسبات الشعب الى أرباح طائلة لها. مثل ماحدث فى قطاع المقاولات وقطاع تجارة الجملة.

-٤- الاستخلاصات النظرية: دور القطاع وموقعه

من «التخلف والتنمية» (الصادر عام ١٩٨٢)

مآل القطاع العام

ومع ذلك فانه ينبغى ان يكون معروفا ان ملكية الدولة لاتحل بذاتها كل مشكلات التنمية وان الركون الى قيام القطاع العام لايعنى شيئا فى حد ذاته. ووجود القطاع العام لايكفى لأول وهلة لفهم طبيعة مجتمع ما، فهناك قطاع عام موجود تقريبا فى كل المجتمعات المعاصرة.

لذلك يتوقف الامر على علاقات القوى بين الطبقات الاجتماعية والقوى السياسية داخل كل مجتمع. يتوقف الامر على الطبقة او الطبقات التى تسيطر على السلطة فى الدولة.

وبصفة عامة. فان القطاع العام او رأسمالية الدولة فى البلدان المتخلفة ظاهرة تقدمية، اذ تقوم على التصنيع وترمى الى الاستقلال وتصفية التخلف والتبعية. غير ان طبيعة القطاع العام انما تتحدد بالمصالح التى يخدمها هل هو يخدم الامة كلها أم يخدم طبقة معينة من طبقات المجتمع، وعندئذ يتوقف الامر على تحديد طبيعة الطبقة او الطبقات التى تمارس السلطة السياسية فى الدولة. وبعبارة أخرى. فان الصراع الاجتماعى من اجل التاثير على سياسات الحكومات وامكان استخدام سلطة الدولة لاهداف التنمية، هو الذى يحدد فى النهاية مكانة القطاع العام فى الاقتصاد القومى. فاذا ماتحولت السلطة فى الدولة الى أيدى الطبقة الرأسمالية وحدها، فان القطاع العام يتضاءل ليصبح فى خدمة الراسمالية الخاصة ويكف عن ممارسة دوره القيادى فى التنمية. بل وقد يكف عن مهام التنمية بالمرة. كذلك الشأن اذا ما كانت بداخل الدولة رأسمالية بيروقراطية تقود القطاع العام وتحوله الى قطاع خاص لها وتضعه فى خدمة القطاع الخاص كله. عندئذ فان التلقائية تعود لتسود التطور الاقتصادى. أما الخطط التى توضع

فانها لاتنفذ. وبذلك يسيطر رأس المال الخاص بالفعل على الرغم من وجود القطاع العام.

وغالبا ما يتخذ الصراع حول القطاع العام صورة التسليم بوجوده مع رفض دوره القيادي. وعندئذ تجرى العادة على تحميل القطاع العام مسئولية انشاء الهياكل الاساسية للنقل والمواصلات والطاقة. وبناء الصناعات الاساسية كالصلب والاسمنت والكيماويات. فمثل هذا النشاط الاقتصادي موات لنمو الرأسمالية الصناعية التي تحجم عادة عن الاستثمار فيه مع حاجتها اليه، ومن ثم تنمو هذه الرأسمالية في سوق تتمتع بالحماية الى حد كبير. وفي هذا الوضع، غالبا ما يواجه القطاع الخاص مشكلة تتعلق بتعبئة الموارد، فمدخراته المستمدة من فائضه لاتغطي في العادة كل استثماراته، ومن ثم يتم تمويل الباقي بالاقتراض من البنوك وغالبا ماتكون هذه البنوك مؤممة، ومن ثم فان القطاع العام المصرفي يمثل مصدرا رئيسيا من مصادر تمويل القطاع الخاص. وبذلك يوضع القطاع العام من البداية أو يتحول فيما بعد ليكون في خدمة القطاع الخاص الذي يعمل عندئذ كاقتصاد رأسمالي يخضع لقوانين الرأسمالية الصارمة.

غير أن الصراع الاجتماعي لايتمثل فقط في الصراع حول وجود أو عدم وجود القطاع العام، ولاحول دوره القيادي أو التابع داخل الاقتصاد القومي. وانما يجرى الصراع الاجتماعي بصور شتى حول القطاع العام من داخله ومن خارجه على السواء، ويجرى مثل هذا الصراع في الحياة اليومية ويتخذ سبيله تحت صور شتى.

(١) فمن داخل القطاع العام تثور مشكلات متعددة في مقدمتها مشكلات



العاملين ودورهم في الانتاج ونصيبهم في التوزيع، ومشكلات التنظيم والادارة ومايتبعها من مخاطر بيروقراطية وتكنوقراطية. ومشكلة التزود بالخامات والمعدات ومشكلة التسويق ومشكلة التسعير ومشكلة التمويل.

(ب) ومن خارج القطاع العام فانه يواجه مجموع المستهلكين والقطاع الخاص وقطاع الانتاج الصغير والقطاع الخارجي بكافة تأثيراته على السوق الداخلية.

(ج) وفي داخل المجتمع، فان نمو القطاع العام يخلق فئة اجتماعية متميزة من التكنوقراطين والبيروقراطيين، من الفنيين والاداريين، بالاضافة الى طبقة عاملة منظمة. وغالبا ماتشكل الفئة المتميزة صفوة اجتماعية تتضم كجزء لايتجزأ من الطبقة الحاكمة.

ومن أجل مواجهة هذه المشكلات فانه لامفر من اعمال القوانين الموضوعية للاقتصاد السياسي جنبا الى جنب مع اعمال الرقابة الديمقراطية لمجموع العاملين وجماهير الشعب.

ولذلك فان الدور القيادي للقطاع العام في إطار دولة تحكمها الطبقات العاملة مما يكفل اخضاع القطاع العام لاهداف التنمية الشاملة.

(ص١٤٣-١٤٤)

الجزء الثانى

(١) الانفتاح والحملة على القطاع العام

من كتاب هذا الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٥)

لماذا القطاع العام؟

فيما بعد الهزيمة، أحدثت الحملة الرجعية بالقطاع العام. وراحت تشكك فى مشروعيته وتتساءل عن علة وجودة كأنما هو نبت من غير قرية. ولذلك، كان علينا منذ البداية ان نطرح هذا السؤال:

لماذا القطاع العام؟

والواقع انه عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت مصر مجتمعا شبه أقطاعى شبه مستعمر. وكان معنى ذلك أن مصر كانت لاتزال تعانى من سيطرة بقايا الاقطاع والنفوذ الاستعمارى. وانما كان لذلك معنى آخر ت هو ان مصر كانت قد عرفت الرأسمالية. لكن هذه الرأسمالية لم تكن قد سيطرت على المجتمع بعد.

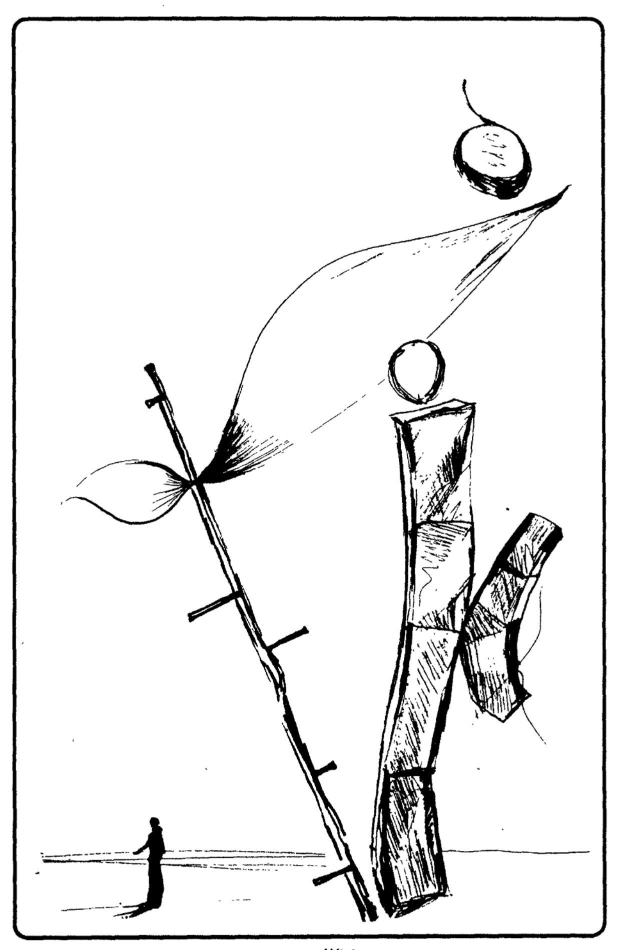
ومنذ يوليو ١٩٥٢ وحتى يوليو ١٩٦١ كانت الثورة قد أجهزت على بقايا الاقطاع والسيطرة والاستعمارية، وأفسحت المجال للرأسمالية والرأسماليين. لكنهم عجزوا فى التجربة والواقع عن اجراء التنمية الاقتصادية التى كانت توجبها الظروف الملحة لبلد متخلف. وعندئذ كان على الثورة ان تتصدى من خلال تأميمات يوليو ١٩٦١ ومابعدها لمهمة التنمية كاملة من خلال القطاع العام الذى كان قد ظهر الى الوجود فى أعقاب عدوان ١٩٥٦. تعبيرا عن بدء مرحلة استقلالنا الاقتصادى وإرساء دعائم التنمية الاولى. ومنذ يوليو ١٩٦١ وتلك هى مهمة القطاع العام الجوهرية.

(ص٢١)

ويكفى أن يكون القطاع العام بعماله وفنيينة ومديريه المصريين هو الذى قام بتحرير الاقتصاد القومى من السيطرة الاستعمارية فانتقلت اكبر المشروعات الى الادارة المصرية دون ان ينهار الانتاج او يتوقف. ويكفى ان يكون القطاع العام هو الذى قام رغم كل ظروفه بسد العجز فى ميزانية الخدمات، وبتوفير جانب كبير من الفائض للاستثمار فى التنمية،ولقد تأكدت هذه الحقيقة طوال السنوات التى تلت حرب يونيو ١٩٦٧، وخلال حرب أكتوبر ١٩٧٣ نفسها ومازال القطاع العام هو القاعدة المادية الاساسية التى يمكن أن تسمح لبلادنا بالتحول فى يوم ما الى الاشتراكية. بل ان أى تقدم اقتصادى لايمكن ان يتوقع من غير ان يكون القطاع العام هو محوره ونقطة انطلاقه.

(ص٣٢-٣٣)

وعلى مدى سنوات تصدينا لاتجاه كنا نعرف منذ البداية غايته ومنتهاه، فالتجربة التى اقامتها الدولة باسم التحول الاجتماعى كانت- فى النهاية- تجربة علوية تفتقد الجذور العميقة والمنظمة بين الجماهير التى كانت- مع ذلك- تمنحها التأييد الغامر بسخاء- تطوعا من جانبها وحدبا عليها- بأمل أن تنمو



وتستقيم فيما بعد..

وكان القطاع العام عندئذ محط الأمل المعقود على التجربة كلها، وبالمثل كان هو هدف كل الحملات المضادة. ولذلك، فعندما عجزت الدولة عن متابعة اسلوب التنمية المخططة، وتخلت بعد انجاز الخطة الخمسية الأولى عن البدء فى الخطة الخمسية الثانية. تهيأ المناخ لتوجيه السهام المسمومة الى القطاع العام. فلما حلت هزيمة ١٩٦٧ تجددت الحملات بلهجة أشد وأعنف على القطاع العام بل وبدأت السهام تنوش التجربة كلها. من هنا- فيما نعتقد- بدأ التحضير للاقتصاد الحر، وبدأ لذلك التحضير لسياسة الانفتاح الاقتصادى. وبدلا من الأخذ بأسلوب اقتصاد الحرب لمواجهة الأعباء المتزايدة تطلعت الرأسمالية النامية لابتزاز الدولة فى محنتها. وطالبتها بالتنازلات.

(ص٦)

وخمدت الحملة على القطاع العام بعض الشئ، واتخذت بعد ذلك صورة دعوة (لاتاحة الفرصة) أمام رءوس الاموال الاجنبية.

(ص٧)

ومن ثم تصل الحملة على القطاع العام الى غايتها عندما تعلن الدعوة لتصفية القطاع العام علنا- وباسم الخسارة والفشل- سواء تمت التصفية فى صورة بيع القطاع العام فى السوق او فى صورة «الادماج» والتصفية القانونية. وبتفكك القطاع العام الى وحدات متفرقة تصارع كل منها على حدة من أجل البقاء بغض النظر عن الوسيلة.

مصير القطاع العام:

لهذا يتساءل الشعب عن مصير هذا القطاع العام: هل القطاع العام قاعدة للتحرر الوطنى أم منفذ لاعادة الاقتصاد الوطنى تحت رحمة السوق الرأسمالية العالمية؟ هل القطاع العام قاعدة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية لمصلحة الشعب أم مصدر اضافى لإثراء قلة طفيلية من الوسطاء والسمسارة والمديرين؟ هل القطاع العام قاعد للتحول الاشتراكى ام قاعدة لرأسمالية الدولة؟

(ص ٤٧)

إعادة النظر فى الطريق اللارأسمالى:

من هنا، فلابد أن يطرح السؤال الذى يفرض نفسه عن ماهية طريق التطور الذى نسلكه. فمنذ اجراءات يوليو ١٩٦١ التى وجدت صيغتها النظرية فى الميثاق الوطنى، أصبح الاتجاه المعلن لبلادنا هو الاتجاه فى طريق التطور اللارأسمالى، وهو الطريق الذى اطلق عليه أحياناً اسم الطريق الاشتراكى.

والواقع أنه بدلا من أن تفرض البلاد على نفسها بكامل طبقاتها مستوى من التضحيات تعيد به البناء و التعمير، تبدو الطبقات المالكة بالذات غير راغبة فى تحصيل التضحية المطلوبة.

وعندئذ يبدو الاعتماد على الاستثمار الاجنبى مخرجا سعيدا للجميع.

لكن هذا المخرج ينطوى- إن لم يتدارك- على مخاطر جسيمة سوف تلحق يوما بعد يوم بالاستقلال الوطنى والتنمية الاقتصادية والتقدم الاجتماعى والتطور الديمقراطى للبلاد.

(ص١١٢)

إن مشكلة المشاكل فى أن هناك وضعا اجتماعيا معينا صار يولد كل يوم وكل ساعة بل وكل دقيقة هذه الأوضاع التى نشكو منها. ولم يعد يجدى ان نواجه أعراضه وآثاره

ونتائجه من غير أن نتصدى له هو نفسه.

وهذا الوضع الاجتماعى يتمثل فى أن هناك طبقة عليا جديدة قد نمت وصار لها وجودها المحسوس ، بل صارت لها تطلعاتها لفرض سيادتها على المجتمع باسره. وتلك هى المشكلة الأم فى بلادنا- لأنها تقف مباشرة ضد أسس العمل الوطنى التى حرصت عليها الرسالة وهى: التنمية الاقتصادية والاستقلال الاقتصادى والتقدم الاجتماعى.

(ص١١٢)

هناك رأسمالية كبيرة جديدة:

ومن الإنصاف أن تقول إن هذه المشكلة ليست بنت اليوم، وانما لها تاريخ يرجع فى النهاية الى الوقت الذى اتخذت فيه الثورة اجراءات يوليو ١٩٦١ ومابعدها.

والواقع أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، ونشاط الرأسمالية الوطنية ينمو باستمرار وبخاصة فيما بعد ثورة يوليو.

ولاشك أن نمو الرأسمالية الوطنية مطلوب ومفيد، طالما كان ذلك يجرى طبقا لخطة التنمية الاقتصادية الشاملة وتحقيقا لأهداف المجتمع كله. وقد نمت الرأسمالية الوطنية بالفعل، ونجحت فى بناء صناعات تكميلية مساعدة لبت احتياجات حقيقية فى الاقتصاد القومى. غير أن تنشيط التطور الرأسمالى بلا رقابة الخطة، لابد ان يحدث فى مجرى الاقتصاد القومى عمليتى تركز وتمركز للثروة، مصحوبين بعملية تمايز اجتماعى. ومن ثم كان لابد ان تتجمع لدى الرأسمالية المحلية ثروات كبيرة تضعها فى مركز متميز يجعلها تعيد النظر فى علاقاتها بالطبقات المالكة القديمة، وكذلك علاقاتها برأس المال الاحتكارى الاجنبى.

وفيما بعد الهزيمة العسكرية جرت تنازلات لقطاعات معينة من الرأسمالية الوطنية فى صورة رفع مستمر لأسعار بعض الحاصلات الزراعية الرئيسية، واباحة الاستيراد بدون تحويل عملة، ووقف الانتقال التدريجى لقطاعى تجارة الجملة والمقاولات الى القطاع العام ومع توسيع القاعدة الانتاجية، وزيادة وزن القطاع الرأسمالى، جرى تمايز طبقى جديد وظهرت فئات وقوى متميزة داخل الرأسمالية نفسها. لقد تكونت اقسام واسعة ذات طبيعة تجارية او مضاربة أو بيروقراطية، وهى أقسام غدت تشكل رأسمالية كبيرة جديدة متميزة عن الرأسمالية الوطنية التى مازالت تضم الرأسمالية المتوسطة أساسا. ولقد شرعت هذه الرأسمالية الكبيرة من ثم تعيد النظر فى المقومات الاساسية للاقتصاد القومى، وراحت تتطلع الى العون من جانب الرأسمالية العالمية من أجل تعزيز مكانتها المحلية وفرض سيطرتها الكاملة على المجتمع المصرى بأكمله.

هكذا تبلورت فى قمة المجتمع= من جديد- فئات وأقسام عليا تشكل رأسمالية كبيرة، ذات كيان طبقى مستقل عن الرأسمالية الوطنية، وذات اتجاهات مختلفة عنها، وفى احيان كثيرة متعارضة معها.

(ص١١٩-١٢٠)

الرأسمالية الكبيرة تستدعى الاستعمار الجديد:

ومن أجل التأمين الكامل والنهائى لامتيازاتها الطبقية، تلجأ الرأسمالية الكبيرة الى التحالف مع رأس المال الأجنبى، أى مع الرأسمالية العالمية. وهذا هو المصدر الموضوعى

لخطر ضياع الاستقلال الاقتصادى واعادة السيطرة الاجنبية، لأن التحالف بين الرأسمالية الكبيرة المحلية وبين الرأسمالية العالمية يشكل بالدقة جوهر الاستعمار الجديد.

ان مهمة فرض الجزية الاستعمارية واستخلاصها لم تعد موكلة بأيدى قوات الاحلتال العسكرى، ولا بأجهزة ونظم القهر السياسى، وإنما صارت موكلة بأيدى القوانين التلقائية للاقتصاد الرأسمالى العالمى. ومن ثم يكفى لتأكيد طابع التبعية الاقتصادية وجود هيكل اقتصادى صناعى ومالى وتجارى يهئ ظروف التبعية الامبريالية العالمية. ومن هنا حرص الرأسمالية. ففيما بين شهرى يونيو عام ١٩٧٤ ويوليو من عام ١٩٧٥. تتابعت القوانين والقرارات التى تضع سياسة الانفتاح الاقتصادى فى التطبيق ص٣٩.

وبعد أن ساد لبعض الوقت منهج «التغيير البطئ» أصبحت التغيرات السريعة ملحة على المستوى الاقتصادى وبهذا المعنى اكتمل بالفعل مفهوم الانفتاح الاقتصادى باعتبار ان المقصود منه هو التغيير الشامل للاقتصاد المصرى. فليس الانفتاح الاقتصادى اذن مجرد موقف من رأس المال فى الخارج. وليس الانفتاح الاقتصادى مجرد سياسة عارضة او عابره أو مؤقتة. وانما الانفتاح الاقتصادى هو جوهر استراتيجية المرحلة التاريخية التى بدأت بعد حرب أكتوبر.

(ص١٤٠)

ماهو الانفتاح الاقتصادى؟

وبعيدا عن كل تلاعب بالفاظ ، وبعيدا عن كل تصريفات الافعال، فالانفتاح الاقتصادى بحكم ورقة اكتوبر هو «توفير كل الضمانات للأموال التى تستثمر فى التنمية». ولكن هذه الضمانات لمن وضد من؟ هى أولا ضمانات للخارج وللداخل بل للداخل قبل الخارج، وهى ثانيا ضمانات ضد ما ومن يقف فى وجه «حرية الحركة الاقتصادية» لهذه الاموال، ضد كل القيود التى تضمنتها أى نصوص مكتوبة . حسنا- ولكن الى مدى؟ هنا تختلف العقول والأفهام، واختلفت بالفعل الاجتهادات. واشهد أن قد ظل الغموض قائما هنا حتى قال رئيس الوزراء ممدوح سالم قولته الحاسمة: «الاصل هو اباحة الاستثمار. وكل شرط هو قيد. وكل قيد هو انغلاق».

(ص١٤٢)

تفكيك وتقليص القطاع العام:

لاشك أن الاجراءات السابقة من اباحة للاستثمارات الاجنبية، ومن اطلاق لحرية الرأسمالية المحلية فى النمو، تمثل بحد ذاتها تقليصا وتفكيكا للقطاع العام، لحجمه ولدوره. لكننا نريد هنا أن نتكلم فقط عن تلك الاجراءات التى انصبت على القطاع العام مباشرة:

فباسم (القضاء على المعوقات التى تعترض طريق الانطلاق فى الانتاج)، تجرى عملية انفتاح القطاع العام، فالقطاع العام هو الاخر يجب أن ينفتح.

وعلى احسن الفروض، فإن المفهوم الرأسمالى للتنمية فى بلد فام انما يقوم على التسليم بانقسام الاقتصاد القومى الى قطاعين مستقلين، قطاع خاص يحفزه معيار الربح، وقطاع عام تحفزه الرغبة فى حل بعض المشكلات الاقتصادية. وعندئذ يطلق العنان

للقطاع الخاص وتترك له القيادة الاقتصادية، بحيث تأخذ الدولة على عاتقها أن تتولى تلك الانشطة غير المربحة

(ص ١٧٤)

بينما يتولى أغلب النشاط الاقتصادى رأسماليون فرديون على اساس السعى الى الربح والحجة هنا معروفه ، وهى ان مثل هذا التنظيم يوفر الحافز الفردى لدى اصحاب الاموال، ومن ثم يخلق الكفاءة القصوى والتشغيل الإمثل للاقتصاد القومى.

فشل المفهوم الرأسمالى:

ويجب الاعتراف بأنه يمكن فى البلدان المتخلفة ان تجرى تنمية اقتصادية فى ظل المفهوم الرأسمالى. لكنها تكون عندئذ مايمكن أن نسميه تنمية اقتصادية مشوهة ولاتلبث أن تصبح مستحلية .لماذا؟

اولا- لإنها تكون تنمية مشوهة اقتصاديا:

فان رأس المال الخاص،- وهو لايملك القدرة الاقتصادية ولا الاستعداد الفنى لبدء عملية تنمية اقتصادية حقيقية- يلجأ من ثم الى الاستثمار فى الأنشطة السهلة، السريعة العائد، المرتفعة الربح، فى التجارة الداخلية والتجارة الخارجية، فى المقاولات والتوريدات، وفى التخزين والمضاربة. ومن ثم تتبدد موارد قومية كبيرة على الرغم من ان القطاع الخاص يحقق عندئذ ارباحا كبيرة ويراكم ثروات هائلة، هنا تتم تنمية مشوهة تتخذ شكل تنمية جانبية، هامشية أى تنمية لجانب من جوانب الاقتصاد القومى، ليس هو الجانب الأساسى الذى يظل بلا استثمارات وبلا تطوير. هنا لاتتم تنمية للاقتصاد القومى، وان تمت تنمية لاقتصاد بعض الافراد، هى تنمية لثروات قلة من الرأسماليين.

ثانيا- ولأنها تكون أيضا تنمية مشوهة اجتماعيا:

فسيطرة المفهوم الرأسمالى يجعل من التنمية المشوهة اقتصاديا تنمية مشوهة اجتماعيا. اذ ان اعادة توزيع الدخل القومى تتم عندئذ لصالح قلة من أبناء الوطن، قلة من المنظمين والرأسماليين، فكون لديهم امكانية زيادة ارباحهم على حساب الدولة والقطاع العام. لأن نشاطهم يتوقف الى حد كبير على جهود موظفى الدولة والقطاع العام وذلك من خلال التراخيص والعقود والقروض والمزادات والمناقصات والتوريدات والمقاولات ، مما يخلق دافعا قويا نحو الفساد ،ففى ظل اقتصاد رأسمالى ،فى ظل جهاز السوق والمنافسة، وتحت اغراء الربحية السهلة والسريعة للمشروعات الفردية، يصبح كل شئ سلعة حتى الشرف. اذ يكون لكل شئ- مهما يكن- ثمنه الذى يشتريه، فلا يستغرب عندئذ- وفى ظل عدم الشعور بالاطمئنان- أن يصبح كل انسان عدوا لأخية الانسان.

(ص١٧٦)

(٢) تصفية القطاع العام: مصير القطاع العام فى مصر

دراسة فى اخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلى والاجنبى (عام ١٩٨٧)

تغير كيفى من قاعدة للتنمية المستقلة إلى قاعدة لتطوير الرأسمالية

كما تتحول التغيرات الكمية المحضة بعد نقطة معينة الى تغيرات كيفية، أفضت التغيرات الكمية المتصاعدة لاخضاع القطاع العام الى تغيير جوهرى فى طبيعة هذا القطاع ووظيفته. وأدى فقدانه منذ بداية تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى لدوره القيادى على رأس الاقتصاد المصرى، ثم تقطيع أوصاله وتفكيك إطاره التنظيمى ثم إغراقه فى بحر من القطاع الخاص الذى تغلب عليه الأنشطة الطفيلية، ثم السماح بمشاركته لرأس المال المحلى والأجنبى فى تكوين مشروعات انفتاحية مشتركة، ثم تحجيم وبعثرة الملكية العامة فى مشروعات خاصة محلية وأجنبية، لقد أدى كل ذلك فى النهاية الى تحويل القطاع العام من قاعدة للتنمية المستقلة الى قاعدة لتطوير الرأسمالية فى مصر.ص٣٧

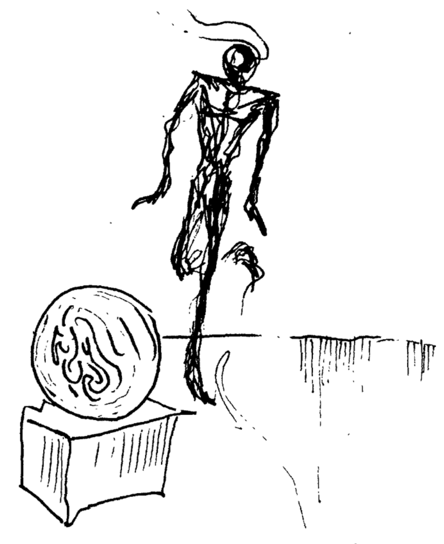
غير أن سياسة الانفتاح الاقتصادى وماجرى فى ظلها من تغييرات عديدة ومتصاعدة فى القطاع العام قد جعلت منه مرة أخرى رأسمالية دولة فى خدمة الرأسمالية الجديدة. فى خدمة فئات الطفيليين وجماعات البيروقراطيين، بل وجعلت منه رأسمالية دولة تابعة ،ليس فقط بحكم أوضاع السلطة فى الدولة، وإنما كذلك بحكم التلاقى بين الرأسمالية المحلية والرأسمالية العالمية بداخل الاقتصاد المصرى بصفة عامة وبداخل القطاع العام نفسه بصفة خاصة.ص٣٨

غدا القطاع العام قاعدة لتطوير الرأسمالية. وغدا ساحة أساسية من ساحات استنزاف الفائض الاقتصادى فى مصر وتحويله الى تراكم رأسمالى محلى وعالمى. بل غدا مسرحا أساسيا للقيام بعمليات التراكم البدائى- أعنى عمليات النهب والسلب- لصالح رأس المال الطفيلى ورأس المال البيروقراطى ورأس المال العالمى. أصبحت العلاقة بالقطاع العام فرصة عادية- وليست نادرة- لتكوين دخل حقيقى قائم على النهب والسلب، وفرصة عادية أيضا لتكوين رأس المال ونقله فى أغلب الأحوال الى الخارج.ص٣٩

لقد اعيد ادماج البلاد بقسوة فى الاقتصاد الرأسمالى العالمى. وخصص لها ان تكون سوقا واسعا لتصريف منتجات الاحتكارات الدولية وموقعا ثانويا لتشييد بعض المشروعات المالية والصناعية القليلة التكلفة ومصدرا للمواد الخام الرخيصة بل وللايدى العاملة ايضا والتى توجه فى الاساس الى الأقطار العربية النفطية. أما العقول فقد صدرت الى البلدان الرأسمالية المتقدمة. وفى هذه الظروف تحدد للقطاع العام دوره الذى لايتخطاه حيث تم الابقاء عليه فى جملته محبوسا فى قفص الانفتاح من جانب واعتصاره واستزاف فائضة من جانب آخر.

قطاع لرأسمالية الدولة التابعة

ليس هناك أخطر من تحول القطاع العام الى قاعدة للتبعية الاقتصادية، الى قطاع لرأسمالية الدولة التابعة. فهنا يتم التداخل



العضوى بين رأس المال العام ورأس المال العالمى فى ظل أوضاع عدم التكافؤ ليس فقط كمقولة نظرية وانما كحقيقة واقعية ايضا. وبذلك يضمن رأس المال الأجنبى- أعنى تضمن الامبريالية العالمية- طول الأقامة والسلامة مع مايعكسه ذلك على الاقتصاد فى مجموعه وعلى السياسة فى جملتها وعلى المجتمع كله من تأثير عميق(٥). وهكذا تكشف الطبقات الحاكمة التى تدعو لطريق التطور الرأسمالى عن عجزها المتزايد عن قيادة البلاد فى اتجاه التحرر الوطنى وبغض النظر عن التقدم الاجتماعى.

(ص٧١)

إلام انتهى القطاع العام فى مصر بعد هذه التجربة الحافلة فى ظل الممارسات العديدة لسياسة الانفتاح الاقتصادى؟

لقد فقد القطاع دوره القيادى الحاكم على رأس الاقتصاد المصرى. لم يعد قاعدة للتنمية المستقلة بشقيها من تنمية اقتصادية وتنمية اجتماعية. بل صار قاعدة لتنمية وتطوير الرأسمالية، قاعدة لرأسمالية الدولة التابعة، قاعدة لتنمية رأسمالية بيروقراطية تضعه فى خدمة كل من رأس المال الطفيلى المحلى ورأس المال المالى العالمى. وصار بالتالى قاعدة التبعية فى مصر، قاعدة لانتاج وإعادة انتاج التبعية.

(ص١٠١)

فؤاد مرسى:

سيرة موجزة بقلمه

ولد فى الاسكندرية فى ١٥ يناير عام ١٩٢٥، من أسرة عمالية. وأنهى دراسته الجامعية بكلية الحقوق. فى عام ١٩٤٥. وكان تفوقة سببا فى تعيينه بوظيفة معاون نيابة، واختياره بعد ذلك لبعثة دراسية فى باريس لاعداد الدكتوراه فى الاقتصاد السياسى.

قبل تخرجه، وخلال سنى الحرب العالمية الثانية، انضم للفكر الاشتراكى العالمى، وكون قبل سفره إلى فرنسا حلقة لدراسة الماركسية عرفت باسم (طليعة) الاسكندرية ومنذ سفره، ظل على صلته بها، وتوجيهها للاتحاد مع غيرها من الحلقات الماركسية وهو ماتم فى عام ١٩٤٧ تحت اسم (الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى).

فى فرنسا، كان على صلة بالحزب الشيوعى الفرنسى، وجماعة المصريين الدارسين هناك. وعند عودته بالدكتوراة فى عام ١٩٤٩، عمل على تجميع بقايا الحلقات الماركسية التى نجت من حملات القمع والأعتقال والسجن، وأسس فى نهاية العام (الحزب الشيوعى المصرى)، وأصدر صحيفة (راية الشعب).

وكانت نشرته الداخلية تعرف باسم (الحقيقة).

وظل منخرطا في العمل السرى وهو يدرس بالجامعة، مدرسا وأستاذا مساعدا، حتى عام ١٩٥٨ حيث تم توحيد الحركة الشيوعى المصرية تحت اسم (الحزب الشيوعى المصرى). وانتخب سكرتير للحزب، فى عام ١٩٥٩ دخل المعتقلات والسجون حيث عذب الشيوعيون فيما بين فبراير ٥٩ ويونيو ١٩٦٠ تعذيبا وحشيا. ونفى إلى الواحات حتى أفرج عنه فى مايو ١٩٦٤.

فى ابريل ١٩٦٥ اتخذ مع رفاقه قرار حل الكيان التنظيمى للحزب، على أساس قبول أعضاء الحزب فى الاتحاد الاشتراكى وتكوين حزب للمناضلين الاشتراكيين تحت اسم (طليعة الاشتراكيين) لكن النظام لم ينفذ وعودة فى هذا الصدد.

فى ديسمبر ١٩٦٥ تولى رئاسة شركة عامة للتجارة الخارجية، هى شركة مصر لتجارة السيارات.

وفى يناير ١٩٦٩ عينه عبد الناصر عضوا فى مجلس الأمة

وفى ابريل ١٩٧٠ عينه عبد الناصر عضوا فى اللجنة العليا للمعركة.

وفى فبراير ١٩٧١ عينه رئيسا للبنك



الصناعى.

وفى مايو ١٩٧١ عين عضوا فى الأمانة الموحدة للاتحاد الاشتراكى.

وفى يوليو ١٩٧١ انتخب عضوا فى الأمانة العامة للاتحاد الاشتراكى.

وفى سبتمبر ١٩٧١ عين عضوا فى مجلس ادارة البنك المركزى المصرى.

وفى يناير ١٩٧٢ عين وزيرا للتموين والتجارة الداخلية فى الوزارة التى رأسها الدكتور عزيز صدقى. حيث دخل فى صراع ضد الرأسمالية الطفيلية ممثلة فى تجارة السلع المهربة.

فى مارس ١٩٧٣ استقالت الوزارة وأحيل إلى المعاش.

فى ديسمبر ١٩٧٤ عين أستاذا غير متفرغ فى جامعة الاسكندرية، ووالى كتاباته فى مجلة (الطليعة) ودراساته العلمية فى النقود والبنوك والعلاقات الاقتصادية الدولية، والتنمية الاقتصادية والتخطيط فى مجالات المالية والتجارة الخارجية. وله دراستان فى الاشتراكية احداهما بعنوان (حتمية الحل الاشتراكى) والثانية بعنوان (رأس المال لكارل ماركس) وتعتبر تمهيداً لقراءة (رأس المال).

ببليوجرافيا

مؤلفات د. فؤاد مرسى

الكتب:

١- "LES RELATIONS FINANCIE`RES ENTRE L`EGGPTE ET LA GRANDE-BRETAGNE DEPUIS 1939"

الرسالة المقدمة لكلية الحقوق- جامعة باريس- السوربون فى ١٩٤٨/١٢/٢

٢- «مبادئ نظرية النقود»- ١٩٥١ الأسكندرية دار الثقافة.

٣- اقتصاديات النقود- القاهرة ١٩٥٢

٤- النقود والبنوك فى البلاد العربية

(١) مصر والسودان- الاسكندرية ١٩٥٥

معهد الدراسات العربية- جامعة الدول العربية

٥- دروس فى البنوك- الأسكندرية ١٩٥٥

دار المعارف

٦- العلاقات الاقتصادية الدولية- القاهرة ١٩٥٨

٧- النقود والبنوك- القاهرة ١٩٥٨

دار المعارف

٨- النقود والبنوك فى البلاد العربية

(٢) سوريا ولبنان- الاسكندرية ١٩٥٨

معهد الدراسات العربية

٩- ميزانية النقد الأجنبى والتمويل الخارجى للتنمية

بالاشتراك مع محمود صدقى مراد- القاهرة ١٩٦٧

دار المعارف

١٠- حتمية الحل الاشتراكى- القاهرة ١٩٦٧

دار الكاتب العربى

١١- رأس المال لكارل ماركس- بيروت ١٩٦٧

دار الطليعة للطباعة والنشر

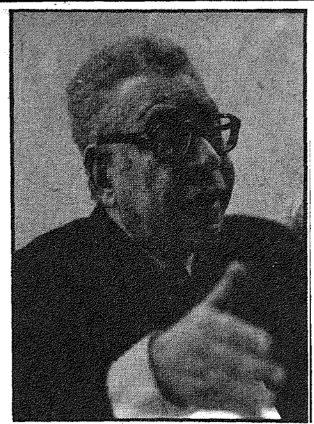
١٢- المشاركة كأسلوب من اساليب الاستعمار الجديد- القاهرة- ١٩٧٥

دار الثقافة الجديدة

١٣- هذا الانفتاح الاقتصادى- القاهرة ١٩٧٦

دار الثقافة الجديدة

١٤- المفهوم المادى للتنمية الاقتصادية-



بغداد ١٩٧٧

دار الثورة للصحافة والنشر- بغداد

١٥- ازمة التنمية الاقتصادية العربية- بغداد ١٩٧٩

منشورات النفط والتنمية- بغداد

١٦- مشكلات الاقتصاد الدولى المعاصر

منشأة المعارف- الاسكندرية ١٩٨٠

١٧- التمويل المصرفى للتنمية الاقتصادية

منشأة المعارف- الاسكندرية ١٩٨٠

١٨- التخلف والتنمية- دراسة فى التطور الاقتصادى-

دار المستقبل العربى- القاهرة ١٩٨٢

١٩- الاقتصاد السياسى لاسرائيل

دار المستقبل العربى القاهرة ١٩٨٣

٢٠- التضخم والتنمية فى الوطن العربى

مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ١٩٨٣

٢١- فصول فى التكامل الاقتصادى العربى

العربية للدراسات والنشر-بيروت- ١٩٨٥

٢٢- مدخل الى الاشتراكية

حزب التجمع- أمانة التثقيف- القاهرة ١٩٨٦

٢٣- مصير القطاع العام فى مصر

دراسة فى اخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلى والأجنبى

مركز البحوث العربية- القاهرة ١٩٨٧

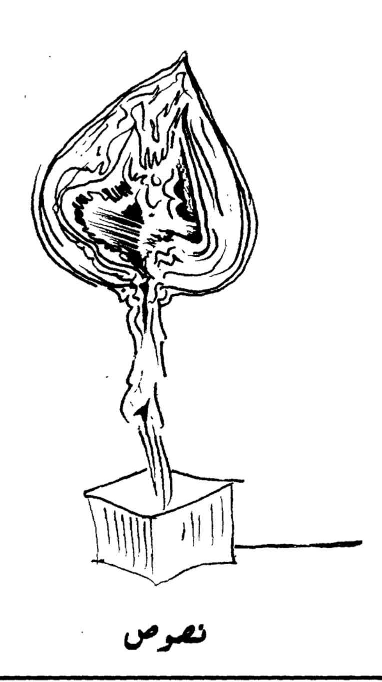
٢٤- نظرة ثانية الى القومية العربية

كتاب الاهالى رقم ٢٠ حزب التجمع - القاهرة ١٩٨٩

٢٥- الرأسمالية تجدد نفسها

سلسلة عالم المعرفة رقم ١٤٧- الكويت ١٩٩٠.

٢٦- معارك سياسية، سلسلة كتاب «الأهالى». ١٩٩٠



نصوص

· قصص: ابراهيم الحسيني/ عبلة الرويني (نص)
·قصائد: يسري خميس/ بدر توفيق/ محمد عيد ابراهيم
مازن عبد الجبار البحيا/ على منصور/ طاهر البرنبالي

هلوســـة

(الى رامى الحجر الفلسطينى)

الليل والصحراء والريح والنجم البعيد.
هى الحرب، بينك وبينه.
بمفردى واقف، وهو يملك خوذاته ودروعه والجند.
– ضرب الأعداء، أهون كثيرا من خيانة الأصدقاء.
– يابن أبى طالب، لقد خانوك من بايعوك.
الحزن ثقيل، والهم يملأ القلب.
– يافاطمة، الريح، هذه المرة، عاصفة.
سيدى يارسول الله، هذا براق وسيف، ليس للسموات،
فالغيب الجلى، ونحن مع الفرعون ضد موسى.
– طوبى للفقراء المساكين.
هذا صوت اليسوع فى البرية: دمى فى أعناقكم.
بينك وبينه، النفط والدولارات وعمام الأمراء والدمى
والطابور الخامس والطبل الأجوف والسيوف التى صدئت
وحناجر الزعماء والأرصدة السرية.
– القائم باطل، وقبض الريح.
فهذا طريق للندامة، وذاك طريق من يذهب ولايعود،
وفى طريق السلامة اتبعونى: هو القتال، العدو أمامكم، ويهوذا وراءكم، ولامفر.
سيدتى يامليكة قلبى، وأمنا الرءوم، من الأحراش إجمعينا وفى طين الأرض ضاجعينا، حورس أويسوع، دقوا يارجال
صدوركم بالنعال والسيوف، فالحسين لن يعود، نحن جذور وأعناق، هى الشمس لم تنطفئ، لم نكن عبيدا حين شيدنا البنايات، ولم نكن شواهد قبور، كنا نكشف النجم والقمر، ونقترب من الشمس الإله، لنبقى ولانندثر، جموعا، تولد وتتكاثر.
هى الحرب، فى التابوت قيدونى، وفى المنافى شتتونى، أحك له ياجدتى:
نادوه، لفبى، جمع الأولاد والبنات والخيول والجمال والزاد والزواد، ولما حاصروه، ومنعوا عنه الماء، مات من الظمأ، ومن لم يمت بالسيف، مات بغيره الحسن، واليسوع فوق الجمرات يمشى – فقيرا – مهلهلاً: ها أنذا، أبنائى، وفلذات أكبادى، إذا كان خلاصكم فى موتى، فمرحى، لكنى أخطأت، هى التوبة، فمن ضربك طلقة، ردله طلقتين، ستكون دماء، ويكون شجر، فأنا الأب والإبن والروح القدس،



إيزيس واوزوريس وحــورس، كــهنة آمــون يبيعون الرب: بدرهم مغفرة، وريال للرحمة، وقصر فى الجنة، قصر فى الجنة بعشرة دنانير، ففى التجارة تسعة أعشار الرزق!! وهل ندللكم على تجـارة تنجـيكم من عـذاب العنقـودية والفسفورية، معاهدات علنية اتفاقات مسرقة، طيور وقصور وطواويس وجوار وغزلان!!.

يمينا أو يســارا، يدرككم النفط، ولو فى بروج مشيدة، مذابحنا ذبحنا، الشيوخ والنساء والأبرار، والعم سام على العرش استوى، وقل على الحرافيش السلام، على الحرافيش السلام.

هى امرأة مندمجة

تعشقين اللعبة؟

لم يلتفت للسؤال، وهو يطارد امرأة، مرت صورتها على صفحة الخمر-فخايلته-

أقسم ان يذبحها - سارقة الخمر- حين تناقص واكتملت صورتها.

تعشقين اللعبة؟

لم تلتفت للاجابة، وعيناها تتبعان بدهشة، تلك المطاردة الثملى، وتلاحقان الخطر

يقيناً اعشقها...

زمناً للخروج، ولغه لاحتمالات التجاوز...

انفلات البهجة من تواقيت الحصار..

رحابة الحوار..

رأس باردة.. وعينان فاضحتان للفرجة الخائبة..

ارتحالالنهر..

من زورق إلى ناقلة...

من أزرق يطابق السماء، إلى أخضر يطرح ظلاً على صفحتيه ليطابق العمر..

يقيناً اعشقها..

*** ***

(لعبة)

اقتربى..

للخطو ايقاع التلاشى، وللموت ايقاع خطواتنا،فضعى يديك على يدى.. لنبتدأ النهاية..

ضعى يديك على يدى.. لنصيغ مطلقنا، صاعدين الى الجريمة!

ليبتدئ العناق..

ليس ضروريا أن يكون حارا، ليس ثمة ضرورة ايضا لاية عبارات عاطفية.. عازف البيانو على يسار المسرح، سيقوم وحده بتلك المهمةالشاقة.

كل ماحولنا من وجوه لايمر مرتين..

ابوابنا موصدة، ونوافذنا حديدية منخفضة لاترى شيئا..

ونحن متروكون لانفسنا.. جامدون من خشب لنمحو كل شئ فى دفعه واحدة.

....

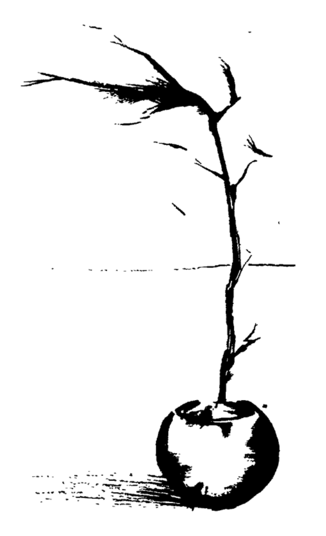
اقتربى

لارسم وجهك المنحوت من جرح على جدران بيتى..ثم انساك..

وينساك المساء..مشنوقة فى غرفة صماء باردة، يسكنها الفزع، وخيالات لدمى عابرة.

بين الغرفة والمشنقة، خوف مداهم يفضى الى خوف منطوق..

اضيئوا الجماجم والدمى.. لنرى كل المشاركين فى العرض داخل زنزانة ضيقة.



....

تشبهين الضجر..

فاقتربى..لينهمر الرصاص

طلقة صوب عينيك..لترى الاشياء اوضح

من حقيقتها..

وترى الاشياء اكذب من حقيقتها..

ولاترى شيئا.. وتمضى

وطلقة..ليكف هذا الصوت عن النداء..فلا أحدهنا، ولا أحد هناك..

موحش كل شئ، وموحشة حياتنا..

اضيئوا الجماجم والدمى..

يتصاعد الضوء، والموسيقى تمتزج بلون الدم..يصبح الصدر برتقاله، مشبوبة بحمرة خاطفة..

لاتهتزى..

لاتلتفتى كثيرا..

ضعى برتقالتك على كفك.. وتقدمى

بخطوات ثابته لتحية هذا الخواء..!
اننا فى العراء!!
*** ***
تلك شروط اللعبة..
لايوجد ابطال..يوجد قتلى، جثث تتمدد صوب سماء تمطر نسيانا..
لاتوجد احداث..ثمة شخصيات تتحاور صمتا، أو تتحاور موتا..
تحطيم متواصل، ليكتمل التطابق والمدى..
هنا قصر الجريمة الجميلة:

حرية قصوى
وانكار عنيف!

ثمة ظلم بالمشهد- نقصده- لكنه لايثير الضيق.وضرورى ان لايثير الشفقة.. الصقور الجارحة لايعذبها كثيرا التهام الفريسة الضعيفة.
هنا قانون دائم.. والخير جهد واحتمال.
***



مشهد مغلق:

هذا المجنون الجامح لايحتاج سوى حلم، ليعيد اليه صواب المشهد..
سارت خطوات مندفعه.
كان القلب يسابق خطوات العازف، الجالس عند يسار المسرح فى وضع موسيقاه الخاصة..
حمم مشبوبة بخيالات عذبة، ولهيب يتأمل ذاته.. يكاد يكون هوسا ذلك الانجذاب الى ظلمة المكان المعمى، وجنون الفكرة الثابتة..
مثبتة فى اللوحة التراجيدية.. لاتقوى على مغادرة الصورة، مخافة الموت بعيدا دون ان يراها أحد.
كذب الصباح عليها..
فمضت لتصدق ماوعد المساء به.. وحين كذب المساء اغمضت عينيها الى غفران من فضة، وضوء يفضى الى ضوء ليخفى عتمة التجهم، وتجاعيد القساوة.

....
توغل فى الحلم..
يوغل فى الجريمة.
***

لوحة الختام:

ماتت مضرجة بسؤال الدهشة!
لم يقتلها أحد..
هى امرأة مندمجة!

شعر

يسرى خميس

طبيعة صامتة على النيل الأزرق

مدخل:

استقبلتنى المآذن،
والشجر الكث
والماعز الأسود الشارد المتلكئ،
والعسكر المتأنق فى السترة
الكالحة.

-١

المآذن سامقة فى اتجاه السماء
كالمشاعل
والمنازل، عارية تستحى
أن يجئ الشتاء.

المآذن، شامخة فى اتجاه النجوم
كابتهالاتنا
والمنازل صامتة
فى انتظار الغيوم.

المآذن- ألوانها الفجة المبهجة
امتداد فقير لقوس قزح
والمنازل، رسمٌ لطفل صغير
بإصبعه فوق وجه التراب.

المنازل مشدودة للمآذن
والمآذن مشدودة للسماء
والبشر..
فى اتساع المسافة يسعون
مثل البقر.

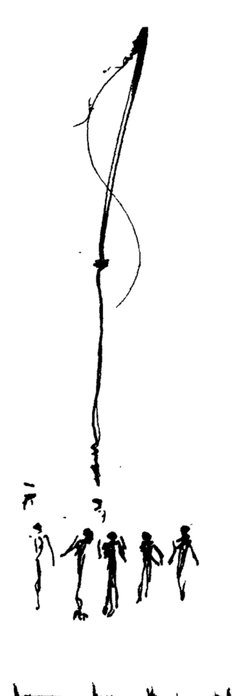
-٢

الشجر الكث.
الشجر الكث يرّق مثل قطيع من
الضأن
يجتر أزمانه ومجازره المقبلة
يستحى أن يبوح ببعض الذى
فيه
من غضب فائر، معتم اللون
أخضر
ويبيح الدمائة للنهر، والصمت
، والحكمة الزائدة.

الشجر الكث كث

الشجر الكث يرقد مثل الدجاجة
فوق الكتاكيت
فاردا ريشه الناعم اللون تحت
الجناحين
مدفأة وحماية
فارشا جسد الأرض، للزغب
الكهرمانى
للملايين من نملنا الأسود الدائب
السعى
نحو الجذور ونحو الهداية..

الصقور على السور ترتزق
الوقت
تقبل كل النهاشين!!
الشجر الكث كث، كثيف
الشجر الكث مغلق
الشجر الكث صامت
الرياح إذا ماسرت داخله
فى ليالى السخونة، تسمع:
وقع البذور التى تتساقط فى
الطين
طعم الشياط الذى يملأ الجو
اهتزاز الصقور على السور
أزمنة تتقشر!!!



٣-أ

الماعز الأسود الشارد المتلكئ
فى الطرقات الترابية الوجه،
مبتسما
باحثا فى بقايا النفايات عن أى
شئ

ليوقف جوع السنين
فى البلاد السخية بالعشب
والماء
والشجر الكث والزنك والخارجين
الحقول المراعى المساحات مهملة
، مثل أطفالنا،
الياسمين الملون بعثره الوقت فى
الطين
والذئب ذو الأوسمة
يتحدث نفس الحديث السخيف
عن الوحدة الوطنية، وحدة كل
الصفوف
وكل المعيز، وكل الغنم!!

٣ ب-

الماعز الشارد المتلكئ فى
الطرقات الشرايين
يمشى دما أسودا فى نسيج
المدينة
يتجول كالنمل فى الجسد
المترهل
يسند سقف الحياة
يدفع الوقت -بالكاد- للبحر،
حيث تضيع المياه، مع الرغبات
البسيطة
آه! ذلك الراعى المتنكر للوقت
والناس
يستبدل الأردية
ويصلى على الجسد المتمدد فى
الأرض
يسرق منه الخواتم والأغطية!!

٤-

العسكر
العسكر المتأنق
العسكر المتأنق فى السترة
الكالحة
العسكر المتأنق يحرس كل
الحدود
وكل الجسور، وكل المنابع-
يقتحم الجامعة ، ويؤدب كل
الخوارج- الأمن أمن!
العسكر المتأنق يدفع طول
النهار
لوارى فارغة عاطلة،
يدعى أنها كُدّست بالسلاح
وبالخبز يحتاجه الناس!!
والناس تضحك فى السوق
تمضغ كسرتها* المهدوية
تزدرد العسيلة*، تبصق
العسكر المتأنق يمسك محمود
للوردكتشز- الأمر أمر!!
دمه فى القميص وفى الأوسمة
دمه فوق أيديهم ، فى القبور
على الجمجمة!!!
مخرج:
ودعتنى
بائعة الجبنات*، ومن حولها
شجر دائم الزهر طول السنة
ودعتنى الرياح من المئذنة.

* الكسرة: خبز فقراء السودان من دقيق الذرة الخالص*
العسلية: أرخص مشروب كحولى شعبى فى السودا *
الجبنة: قارورة فخارية لصنع القهوة فى السودان.

بدر توفيق

قصيدتان إلى محمد عفيفى مطر

-١-

صديقى الذى استلبوه
وفى هوّة السجن ألقوه:
يهيم على خضرة الحقل
وفى صفرة الرمل
وفى جريان النهر
وفى لجمة الشرق فى الحرب
يحرسها من طغاة الغرب
ومن عاصفات البوادى..

**

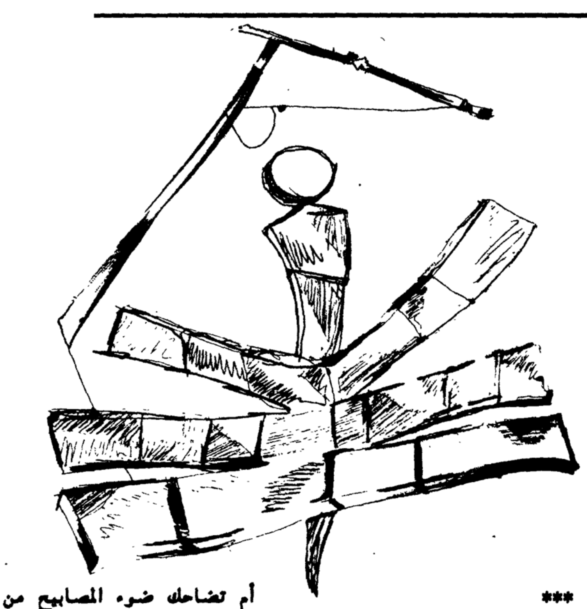
صديقى الذى خاصمته الأيادى
وصيّرت الطمى فى راحيته زجاجا
وحولت الماء فيه أجاجا:
مشى وحده فى المساء المعادى
وأشعل من مقلتيه سراجا
غريباً، على هامة العمر يسمو
ويرتج فى الحلبات ارتجاجا
غريبا، لمن يصعدون إليه،
وينحدرون على ساقيه احتجاجا!

-٢-

فى الجنون الجميل،
لم يشأ صاحبى حين جاء النهار
أن يجئ النهار،
أغلق الشيش فى الشرفة العالية
ثم أحكم غلق الستار
لتظل المدينة فى ليل مستعار
وتظل المصابيح فى وجهه مسرجه
وكريم يغنى المواويل والأشعار!

***

كان «فوزى كريم» يغنى، وكان الغناء
يفغر الذنب فى القلب والأعضاء،
فتميل الرؤوس،
وسقوف البيت تميل
والمصابيح فى ضوئها تستطيل،
وتميل، فتبعث فينا استواء السبيل!



***

هل سمعنا المصابيح تضحك في

نغمة واحدة

فشربنا المزيد لتصبح أنغامنا

واحدة؟

أم تضاحك ضوء المصابيح من

وهمنا المستحيل

فظننا المصابيح تهذى ونحن

نميل،

في الجنون الجميل!

تنوير: * فى فجر الثانى من مارس ١٩٩١ ألقت مباحث أمن الدولة القبض على الشاعر محمد عفيفى مطر، واقتادته من فراشه معصوب العينين الى بوتقة التعذيب البدنى الرهيب، وظل الشاعر الكريم الشريف فى محرقة التشويه والإهانة سبعين يوما بأكملها بدون جريمة أو شروع فى جريمة حتى أطلقوا سراحه فى الثانى عشر من مايو ١٩٩١. * تناقل الشعراء والأدباء والكتاب والصحفيون الخبر، وخيم الخوف والذعر والتقاعس على قلوبهم، وهم يتساءلون عن الشعار الذى رفعته ثورة يوليو ٥٢ «إرفع رأسك فقد مضى عهد الاستبعاد» هل مضى حقا عهد الاستعباد؟ * «فوزى كريم» شاعر عراقى منفى خارج وطنه، ويقيم حاليا فى لندن.

محمد عيد ابراهيم

شعر

تبضّعتُ من دمى

إنه السؤال.

ظلّنا عبر نافذتى
له لون الصحارى
لى داهية
كبرياء بحناء أغنية تأتمر.

انحنى الليل
قومى إلى الشمس فى جسمه،
هل بكاء
مقضى
على
أن أعود حجرا محرما
يحن على القطرة.

تعب حاملى
مسراتك التى لاتذوب
ولاتطفئ أرضا.

انهضى
كيما أصبح على الطريق
أنفضُ عن جسدى
غلته
أذرو بك الأنهار
حاملة كل عشبها وصناديق
نومتها
فلا ترتعبى من خطاياك، كسرى

نحاسة الظلمة والمصراعين وخزف
العين
انزفى الطين على من البطن
اكشفى الساق لنتشابه، نادى
الممالك
ادخلى
فترى معاريك.

نام الضحك كعروس بأرض
خرابك
هادموك أتوا إليه
ويسكرون عن الفداء الذى
شريعتى.

حفرت
وأكلك السوس ارتخت كل
عظامك
الى مرابضها، وهم يتوغلون
بروث ساخن يستعطى
لكن لايكون المنتهى سريعا

حجر
على
حجر

لماذا لا أقدر أن أتبعك الآن.

شعر

مازن عبد الجبار اليحيا

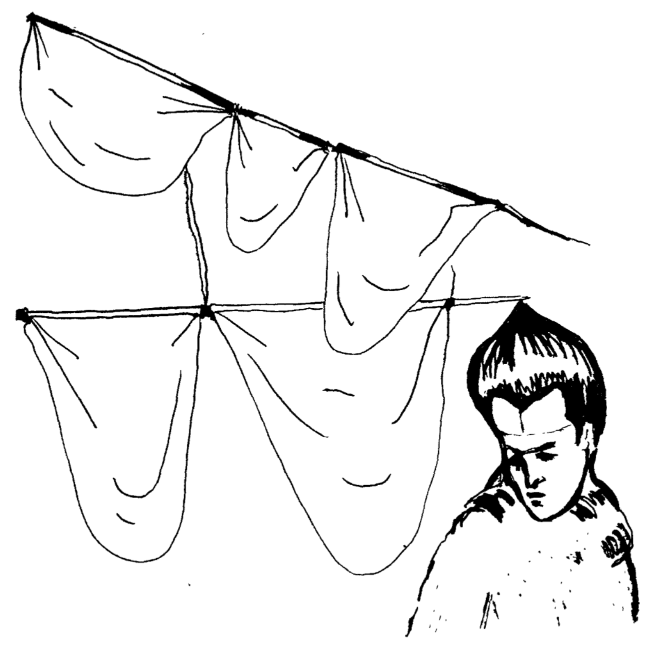
(السعودية)

قمصان ياسمين

لاتجرح قلبي، ياأبيض
مايكفي الغصنُ؟
الغصن يلوع.
يرتفع...
ونافذتي،
نافذتي العليا يلمسها
ديسمبر
لاتجرح قلبي، لا.
....
كيف يسوم الروح، اللائبة، رخيصاً
بمزاد الصبح،
ولايشربها؟
كـيف يكون الغـصنُ الأخضـرُ، بثـلاثِ
زهور بيض،
وهواء سياج،
غصنَ ياسمين؟
كيف تتوفز، مياسا،

ولايلينْ؟
**

في بغداد
وفي عمان
وفي القاهرة
وفي منكرتي، مربيتي: أرض الرياض
امرأة
تتمشى في السوق،
وتحت سواد عباءتها
أزرار كاللؤلؤ،
بقميص قطني أبيض.
....
لاتجرح قلبي،
لا.
لاتجرح قلبي،
لا.
مايكفي هذا الغصن؟
....
وأريد أن أراك وأسمعك مالا يكتب.
– فيروزة –
للسماء
للمقاهي في بلاد متعبه



لنثبت السر فيها
للحديث المر فيها
عن شقاق:
بين بنت الـ... وصديق
بين تيارين فى حزب خفى
بين خيط ونسيج
فى قميصن،
بين نبضى والضجيج.
للأريج،

للنساء العابرات الصبح،
للفضة،
فى ظل عباءات النساء،
للشتاء،
للهواء

فى بلاد متعبه...
زرقة
متربه.

على منصور

قصيدتان

(١) بينما

بينما فتى
كاد يلتذ من ذكرى، قبل أن ينام
بينما بنت
-للمرة الأولى-
على شفا أورجازم
بينما لص
- كرشق-
يقفز من ترام
بينما (محمد عيد)
يحوم حول كتاب «السيوى»
(فى المشربية)
بينما أنا
- متشجعا-
أخبئ «كونستانتين كافافى»
(مترجما
عن
الفرنسية)
بينما (عفيفى مطر) فى سجنه،،
والللباد
-فى الأهالى-
يسوِّط
قبيلة
البعير.
وحدها، ساعة الميدان
كانت
تنبهنى
،،، لموعد المترو الأخير!!

(٢) هكذا

محبط،،، كعربة محطمة
كداعية وحيد
كطلل
كعانس لاتلفت انتباه
كشرفة شريدة
كموجة عاطلة
كمقاعد
خالية
فى مطعم
مهجور



كمصر، إذ يفر منها بنوها
كعراق...
- صباح السابع عشر من يناير-
كفلسطين...
(وقد
تحررت
الكويت)
كأنا...قبل قليل
ماالذى أنعشنى، هكذا
إذ
أدل
الغريب
على
شارع
تائه
أسكن فيه!!

طاهر البرنبالى

أشجـــان

وقد إيه يادمع أمى تعيش..
زمن خريف بيسابق المجاريح؟
واتشد ياخوف المواسم ريش
لاتكون برعشة بدن محموم
ندم..
ولاتسند المواعيد على كتف
أحزانى
شايل لبكره م الحنين مرايات..
تغوص بصيف وهج النخيل ف
الليل..
وتسيل بهمس نايات..
وتخون مواكب بهجة البياع
لطين أملى..
تشم جرح اللمون شهوة نشيد
مدفون

* * *

يقرب لمين شجن الجحيم والتلج؟
يعرف منين دم القرنفل والحرير
والطير..
إن اختيار وجع الخضار زمنى؟
وليه تفيض ياصدر أمى
ملايكه؟..
كل الرايات المرفعين مترصعين
ف العين..
وفين دفين جيشانك وشانك؟
ياتكون بسيف مجنون أول ربيع
محزون..
ياتلم صمت الملأ على سن
ترياقى..
يكبر جموحك ع المرايل طيف

* * *

وأنا باستهجى البحر آية شوف
غيِّم على عيون المغيب دمعة
شفق حيران
واهتم بالجسد المتاح... عرقى
حاضت صفوف التلف وف غير
أوان الحيض
واتشف من شغف الشفايف
ريف..
واقف بصلى بالشجر والخير

حوار

مع د. مصطفى صفوان:

الخلاص الشرقى

أجراه: عبد الغنى داود

مصطفى صفوان - عالم ومفكر مصرى كبير فى ميدان التحليل النفسى.. يعيش فى باريس منذ أوائل الخمسينات، كان معيدا بكلية الآداب، وأراد أن يعيد بعض الكتب الى مكتبة الكلية فطلب من الضابط المكلف بحراسة الحرم الجامعى الدخول- وذلك بعد أن عمت الاضرابات فأغلقوا الجامعة وحوصرت بالدبابات عام ١٩٥٤- فطلب منه الضابط أن يأتيه بتصريح من عميد الكلية كى يدخل فأجابه مصطفى صفوان: لكى أحصل على تصريح العميد لابد أن أدخل أولا مبنى الجامعة. فرد عليه الضابط فى برود: انت هتتفلسف.. ومن يومها قرر الرحيل، وأدرك أنه لن يستطيع العيش فى هذا المناخ.

و (مصطفى صفوان) من أتباع المفكر الفرنسى والمحلل النفسى (جاك لاكان) ١٩٠١-١٩٨٠- الذى أقام ثورة فى التحليل النفسى تحت شعار (اعادة قراءة فرويد)، وهو شعار يمثل التيار البنيوى فى التحليل النفسى الذى انشق على الحركة الدولية للتحليل النفسى، وخرج مع لا كان مجموعة من المحللين النفسيين، عاد بعضهم ثانية الى الجمعية الأم بعد فترة قصيرة، لكن - لا كان- استمر فى الشوط حتى نهايته، وكون مدرسة تميزت بثورة على الفرويدية الكلاسيكية، . ومن أهم أعمال (لاكان) "كتابات"، و"أربعة دروس" ومن المعروف أنه من الصعب ترجمة أعمال (لاكان) الى اللغات الأخرى لجدتها ولقاموسه المتميز الذى يحتاج الى اعداد فلسفى خاص.

وترجع أهمية (مصطفى صفوان) فى مجال التحليل النفسى فى العالم الى مؤلفاته الهامة التى كتبها

بالفرنسية وهى:

١- البنيوية فى التحليل النفسى.

٢- دراسات فى الأوديبية.

٣- الحياة الجنسية عند المرأة.

٤- إخفاق مبدأ اللذة.

٥- جاك لاكان ومشكلة اعداد المحللين.

٦- اللاشعور وكاتبه.

٧- التحويل ورغبة المحلل.

وله مقالات شهيرة من أهمها "نساء ورجال" وجهة نظر تحليلية نفسية، و(شخصية الجانح فى ضوء الموقف الأوديبى) -كما ترجم مصطفى صفوان الى العربية واحدا من أعمدة كتب التحليل النفسى وهو "تفسير الاحلام" لسيجموند فرويد، وترجم أيضا "علم ظهور العقل- أو فونومنولوجيا الروح" (الجزء الأول) لهيجل، وكتاب "مقال فى العبودية المختارة عن الفلسفة السياسية فى العصور الوسطى"تأليف دى لابوسيه) وهو من مفكرى القرن السادس عشر وكتب له مقدمة ضافية.

وهومحلل نفسى كبير يقوم بتحليل المحللين النفسيين وتدريبهم واعدادهم لمهنة التحليل النفسى، التقيت به فى القاهرة بعد أن عاد ليبنى بيتا فى الغردقة ليقيم به شهور الشتاء.. ثم بالتدريج ليقيم به اقامة دائمة بقية عمره، ولينقل نشاطه العلمى الى مصر اذا كان المناخ متاحا، واذا عادت الطيور المهاجرة فى مجال التحليل النفسى الى وطنها وأسأله:

س : مارأيك فى (اللاكانية) بعد وفاة (لاكان)؟

– لم يبق سوى (اللاكانيين)، واللاكانيون تفرقوا شيعا.. بعضهم يعمل بشكل جيد، وبعضهم اكتفى بالانتحال، ومن الشخصيات المتازة التى ورثت التركة، والذى يقوم بمجهود لا ينكر ومازال يحافظ على نشر سيمنار (لاكان)- أى محاضراته- جاك ألان مبليير، الذى أوصى (لاكان) بأن يكون خلفيته وان كان سائر اللاكانيين يمقتونه، وهو يبادلهم نفس المقت، وذلك لأنه متعال ويحتقر الآخرين ويعتبرهم دون مستواه.. لذلك لم أستطع أن أعمل معه لأنه يحتقر الكل، وهناك مجموعة ثانية من (اللاكانيين) تعمل بشكل جيد وعلى رأسهم "جان ألوش" و"ميلمان"- أما المجموعة الثالثة التى انتمى اليها فمن بينها "كلافلور"، و "رامبو".

س : وما أهم مايميزكم فى الفكر (اللاكانى)؟

– أهتم بمسألة قيادة التحليل..والسؤال ايضا يتصل باعداد المحلل، وحول وسيلة تدريب المحلل، وهى مشكلة حقيقية.. اذ لم يعد متاحا اعداد المحلل اعداد تقليديا.. فالاعداد الكلاسيكى للمحلل والمعترف به من الجمعية الدولية للتحليل النفسى معوق وجامد وتقليدى متحجر.. أما الموقف التدريبى الذى أتبناه فيأخذ شكلا آخر يصلح لكل البلاد.. ويكفى أنه فى الاعداد الكلاسيكى للمدرب لا تستطيع أن تختار من تريد ليشرف عليك.

س : ماهى آراء (لاكان) فى

تصورك؟

- حاول (لاكان) تجديد وفرنسة التحليل النفسى، وآراء (لاكان) لا تستقيم مع التعليم التقليدى.. فقد كان هناك نوعان من التعليم لهما وظائفهما المختلفة قبل (لاكان)- النوع الاول هو نقل المطبوخ أو المهضوم، ونوع من التعليم يخضع لطالب العلم نفسه.. فالنوع الاول يقوم على الوصاية، وكأن الذى يتعلم قاصر ولم يصل الى مرتبة الراشد، ويؤدى الى نوع من الكهنوت والصب فى القوالب والطفيلية.. أما (لاكان) فيرى أن المحلل يحكم نفسه، ويقرر مصيره بنفسه، وهو القيم على ذاته.. والنوع الاول من التعليم يهدف الى تهيئة الشخص ليقوم بوظيفة بعينها فى المجتمع، أما النوع الثانى فللراشدين.. الباحثين عن شئ يخصهم هم، ويكسر فى

الانسان نوعا من العمى، وهذا الاسلوب يشبه اسلوب التعليم البوذى الشهير ب (الزن).. لذلك فعند (لاكان) تلعب رغبة المحلل دورا مهما وتكون هى المحور الذى يدور عليه تساؤل المريض، فشخصية المحلل (أى الذى يحلل نفسه) أو صاحب التحليل هو الجزء المهم جدا فى نظرية (لاكان)، وهذا ما * قمت بابرازه فى كتابى "التحويل ورغبة المحلل، واللاشعور عند (لاكان) مبنى عند الانسان من أنه لا يستطيع أن يتكلم أو يرى فى الوقت نفسه كل مضمونات كلامه، ولا ينتبه الى الالفاظ التى يستخدمها والتى تقول أكثر مما يقصد قوله، فاللغة ليست مجرد وسيلة تعبر عن أفكار.. بل هى مفروضة على الانسان.. وهى أوسع منه، وتحتويه..

س : (لاكان) غير معروف فى العالم العربى.. فلماذا لم تترجم أيا من أعماله الى العربية، خاصة وأنتم أقدر من يقوم بهذا العمل؟

- لم أفكر فى ترجمة (لاكان) لأنه صعب جدا، ويحتاج الى تفرغ وجهد (ولأن كل "لاكانى" هو "لاكانى" بذاته) لذا فهناك اختلاف فى قراءات (لاكان) ولكن ليس معنى هذا أن هناك قراءة تفسر العلم بطريقة أوضح من الاخرى.. لأن هناك معايير للترجمة، واللغة العربية تتحدى وقادرة على استيعاب كل اللغات.

س : نترك التحليل النفسى قليلا، ونذكرك بهجوم أنور السادات عليك، وتبعه فى ذلك بعض الصحفيين المصريين لدورك فى جمعية حقوق المصريين التى تدافع عن حقوق الانسان المصرى.. فهل أثر ذلك عليك، ومادور هذه الجمعية اليوم؟

- لا تأثير على الاطلاق لهذا الهجوم، والجمعية أوقفت نشاطها لظهور جمعية حقوق الانسان العربى.

س : هل يمكن أن تحدثنا عن دورك فى الحركة اليسارية المصرية خاصة وأن جدك (الشيخ صفوان) كان أحد مؤسسى الحزب (الشيوعى المصرى) فى العشرينات؟

- لم يكن لى دور هام كنت مجرد واسطة لتوحيد فصائل اليسار ولم أكن أبدا مجندا فى حزب.. نظرا لأنى صديق الجميع.. فى عام ١٩٥٤ نقلت الاوراق السرية للحزب فى حقيبتى، وكانوا يتقابلون عندى فى شقتى.. تستطيع أن تسمينى متعاطف.

س كسر واحد من تلامذتك طوق مقاومة التطبيع، وساهم فى أبحاث

شارك فيها الجانب الصهيوني.. بجانب أشكال أخرى من التعاون.. فما رأيك؟

- الكلام شئ، والتنازل شئ آخر، والتعاون الذى أبداه من تقصده هو التسرع، والحكاية ليست القضاء على اسرائيل ولا اعتبارها عدوا مبدئيا، فاسرائيل عدو ولا نستطيع أن ننكر أنه عدو ولا يجب أن نتكلم معه.. الا اذا كان على استعداد لان يعرف موقفك ويعرف حقوقك.

س : لنترك السياسة، ونعود الى المهنة (التحليل النفسى) لقد تركت جمهرة من المحللين النفسيين مصر.. ألا ترى ذلك تخليا عن دور واجب؟

- طفشوا .. وقد (طفشت) أنا شخصيا فى أوائل عام١٩٥٤ عندما حوصرت الجامعة بالدبابات (كنت قد استعرت بعض الكتب وأردت أن أعيدها الى المكتبة فى آداب القاهرة، وعند باب الجامعة أمرنى العسكرى أن أكلم حضرة الضابط الذى بدا متغطرسا، وطلب منى تصريحا من العميد، وأفهمته أنه لابد أن أدخل أولا للحصول على تصريح.. فرد الضابط فى سخرية قائلا: (انت هتتفلسف على!) وأدركت أن البلد لا تتسع لى أنا والعسكريين، هذا الى جانب مظاهر النفاق والرياء من العملاء للنظام الجديد، (وانك لا تستطيع أن تقول "بم")، ولا يستشيروننا فى أى شئ، ويبدى المسئولون ولاءهم للنظام الجديد على حسابنا كما شهدت مدير الجامعة يهرول ليفتح باب السيارة لكمال الدين حسين وزير التعليم الضابط أنذاك، كذلك كان من المستحيل الحصول على كتاب جديد أو الخروج للتعليم.)

س: ما رأيك فى دور الدكتور (مصطفى زيور)- الذى حصل أخيرا وبعد لأى على جائزة الدولة التقديرية فى العام الماضى فى مجال التحليل النفسى.. بما له وما عليه..؟

- الدكتور زيور كان مدرسا له طريقة تشبه طريقة المدرس الذى يستمع، وكان يساعد كل واحد من تلاميذه ليس فقط كى يمشى فى طريقه معتمدا على نفسه بل أيضا كان يكتشف فى تلاميذه المواهب التى لا يرونها فى أنفسهم، وهو يختلف عن ذلك النوع من المدرسين الذين يبدون- سواء أرادوا أو لم يريدوا- احتقارا لتلاميذهم والذين هم بالتالى يريدون أن (يوصلوا) بخلق عداوات.. فهؤلاء متسلقون أما (الدكتور زيور) فمجهوده يقاس بالافراد وليس بالاعداد الكبيرة اذ كان عندما يهتم بشخص يجعل من هذا الشخص قضيته الشخصية فيسعى فى سبيل دفعه الى الامام وهدايته الى طريقه.. وقد عرفنا (الدكتور زيور) بالمدارس الجديدة فى الفكر من أمثال برجسون وهيجل، واستدعى الاستاذ (ويزدم) من بريطانيا الى الاسكندرية ليدرس ويكون له تلاميذ.. لهذا أخرجنا- بطريقته- عن البرامج التقليدية.. كذلك خلق الدكتور زيور حركة الترجمة، وهو الذى ألهمنى فكرة ترجمة كتاب "تفسير الاحلام".. وقال لى (انت رجلها)، ودفعنى الى الامام، وكذلك فعل مع الآخرين، وأشعر الآن بالنذالة لأنى تركته وحيدا.. لكن ماذا كنت استطيع أن أفعل.. ان (الدكتور زيور) هو الوحيد الذى ساهم فى تكويننا جميعا ولم يحصل على ثمرة هذا التكوين والبناء.

س : هل ستقيم فى مصر اقامة دائمة؟

- أحب أن (أطول) مدة اقامتى فى مصر بالتدريج بحيث أقيم عام١٩٩٢ اقامة دائمة فى (الغردقة)، وأتفرغ لترجمة كتاب هيجل(فونومنولوجيا الروح) الجزء الثانى وكتاب ل (لاكان) .. أما قبل ذلك فلا يمكن.

س : ان حقل التحليل النفسى فى حاجة الى من يقوم فيه بدور الريادة، وأنت أقدر على هذه الريادة..

- لو أستطيع أن أتخلص من مشاغلى بحيث أنقل نشاطى الى مصر لكن هذا النشاط مشروط بأن يكون نشاطا جماعيا وليس فرديا بحيث نستطيع أن نحقق مشروعات علمية كبيرة مثل ترجمة المصطلحات، وترجمة الاعمال الكاملة لكبار علماء النفس، ونعيد نشر الاعمال الهامة، ونشر كتب بالمصطلحات.

س : لماذا لم تنجح حركة التحليل النفسى بشكل قوى فى الوطن العربى؟

- لم تنجح لأن المحللين (طفشوا) من الوطن.. لكن لماذا هربوا؟ فهذا موضوع آخر.

س : نعود مرة أخرى الى (لاكان) و (اللاكانية)، ونتساءل: الى أى مدى ساهم (لاكان) باعتباره بنيويا فى إثراء التحليل النفسى؟

- بينت فى كتابى "اللاشعور وكاتبه" ان الميكانيزمات التى فى الحلم هى ميكانيزمات لغوية، اذ تقف البلاغة والنحو والمفردات فى مستوى لغوى آخر وهما الصرف والاشتقاق.ولم يكن الصرف عنصرا بارزا فى المقدمة المطروحة فى ترجمتى "لتفسير الاحلام"، وكذلك الصوتيات، والصوتيات تدخل فى باب المعنى المزدوج، ففى الصوتيات نجد كل ميكانيزمات التكيف التى فى الحلم، ونضع كل هذا فى المجاز بالمعنى الواسع.. اذ تقول شيئا وتقصد به معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه مثل كلمة (وجد) التى من الممكن أن تكون (وجد عليه) أى حقد عليه، فالسياق هو الذى يحدد المعنى، فهذا محور يضم كل الاستخدامات المبنية على العلاقات بين الكلمات..

اذ يحدد الكلمة السياق من حيث الصوتيات.. وكل هذا يوضع تحت كل الاستخدامات المبنية على العلاقات. أما المحور الثانى فيقوم على كلمة تحل محل كلمة أخرى وتقوم على الكناية..فاللغة لها محوران، وأول من نادى بهذا هما (سوسيير)، و(جاكبسون)، وهذا موجود أيضا عند (عبد القاهر الجرجانى).

س : مقالكم (الحلم كتابة) مقال ملغز.. هل يكون ذلك نتيجة للترجمة البيروتية؟

- ربما.. لكنى فى هذا المقال أبرز نقلة كيفية لمضمون اللاشعور.. اذ لم يعد مضمونا مقرؤا بل مضمونا مكتوبا.. فهناك فرق بين الكتابة والرسم، والذى يجعل الكتابة كتابة وليست رسما انها تقرأ.. ليس فيها اعجاب بالحروف او الكلمات، والعبرة فيها انها تقول شيئا، والذى يجعلها كتابة هو السياق والذى من خلاله تفهم معنى كلمة (الشرف مثلا أو الحشرة)، وهذا ايضا ينطبق على الحكم مثلما حدث مع المرأة التى حلمت بصندوق فنهضت مفزوعه لارتباط الصندوق بالموت، وكلمة (صندوق) لها فى لغة الحالمة معنى العضو التناسلى، ومثال آخر على ذلك اللغة الشفرية لدى متسولى فرنسا.

س : هل يمكن أن نتعرف على الابعاد الاساسية لكتابك الاخير " التحويل ورغبة المحلل"؟

– مشكلة الكتاب تتعلق بالتحويل لانه من أهم .. بل أهم عناصر التحليل.. فقد كان فرويد يرى ان له علاقة تامة بالايحاء.. لكن التحليل هو تخليل التحويل..

ويناقش الكتاب ظاهرة وضع المحلل فى مكان مثالى فتحليلك لا يُقبل الا بمقدار وجود التحويل.. فكون المحلل فى مكان مثالى أو وضع مثالى هو الذى يجعل الحالة تتقبل كلامه.. والكتاب يهدف الى كشف هذه الخدعة.. وكانت وسيلة الكشف عند فرويد هى التفسير.. لكن يحسب فرويد التفسير مقبولاً لأنك موضوع فى هذا المكان المثالى فيتم تفسيره فى حلقة مفرغة.

س : كيف ذلك؟

– ليس لها وسيلة الا بالتحليل نفسه، وهذه هى المشكلة الكبرى التى يعالجها الكتاب.. فقد كانت هناك محاولات كثيرة جدا لتناول هذا الموضوع ابتداءا من "فرويد" الذى اكتشف التفسير مرورا ب (نومبرج)، و(ستراشى) ويشرح الكتاب هذه المشكلة ويبين المحاولات التى ظهرت لحلها وسبب اخفاقها، وكيف بدأت المشكلة فى العثور على الحل مع اتجاه (لاكان)، وبانتهاء (الطرح) حيث يبدأ (الشفاء) وكلمة (الشفاء) تعنى تخفيف الاعراض او اختفاءها، ويتم عن طريق تحليل الطرح. اما الخطوط العريضة التى لها رؤيتها الخاصة فمرتبطة بمشكلة (التحليل-(تخييلات فمية أو شرجية أو قضيبية...) والتى تعتمد على تطور الانسان ومراحل تطوره.. ليس هناك أى تطور عضوى فى هذا العالم يمكن أن يشرح الرغبة الفمية التى تتحول الى نوع من (الكاناباليزم) أى آكلى لحوم البشر، أو مصاص الدماء.. فليس هناك نظرية عضوية تسجل هذا التطور، وكل عمليات (التخيل) كانت مشكلة لأن لها علاقة بالطرح والتحويل.. ونستطيع أن نقول (ان العلاقة مع المحلل) هى الجزء الخفى فى العلاقة.. أما الجزء الظاهر فهو التحويل فى مكان المثل الاعلى.. ووراء كل هذا هناك التخيل.. لذا يمر حل المشكلة بنظرية جديدة عن التخيل نظرا لأن التخييل موجود فى كل المجتمعات الانسانية، ويغلب عليه السحر والطقوس، وأنه مشترك بين الناس جميعا.. فكلهم حيوانات ناطقة، وكان من الطبيعى أن يستنتج (لاكان) ظهر التخييل، اما عن علاقة الانسان باللغة.. فيمكن اعتبار التخييل لغة.. فهو الجزء الذى يفلت من اللغة فلها تأثير نفاث، أو مخفف أو مسرب للتخيل..

س : قبل أن نفترق نسألك، ماذا تعمل الآن؟

– الكتاب الذى أعمل به الآن ليس كتاباً .. نعتبره محاضرات تتناول التحليل النفسى، ومناقشة آراء (فرويد) فى المدنية أو الحضارة والدين، وأركز على فكرة (الخلاص).. فليس هناك مجتمع لا توجد فيه فكرة الخلاص التى تتجسد فى تناول الدواء أو فى لقمة الخبز فى طقس (المناولة) المسيحى.. فالخلاص نقطة أولى وتعطيك النقاط الاخرى، والخلاص له مقابله الشرقى الذى يكمن فى الحب والفناء فى المطلق.

س : هل نطمع أن تعود الينا مؤلفاتك بالعربية؟

– أرجو أن يتحقق ذلك المشروع..



ـ المهرجان، بتاعنا أحنا بس ده



مهرجان القراءة للجميع

★



- مع أن نسبة الأمية ٩٠ ٪ !



الحياة الثقافية

سامى السلامونى: الكتابة من القلب: كمال رمزى/ شطح المدينة وشطح المبدع عند الغيطانى: د. محمد حسن عبد الله/ مدينة طفولتى: مساحات الظل مع الصحبة: ابراهيم فتحى/ بنض الشارع الثقافى: ابراهيم داود.

كمال رمزى

رحيل سامى السلامونى:

الكتابة... من القلب

القرية الصغيرة التى جاء منها سامى السلامونى لم يكتب اسمها واضحا على الخرائط، شأنها فى هذا شأن آلاف القرى المنسية على طول وعرض الوادى..لكن «سلامون القماش» هذه التابعة لمحافظة الدقهلية، تتميز بخصوصية فريدة.. فهى قرية «صناعية» تعيش على صنع السجاجيد للفلاحين الفقراء.. تلك «الأكلمة» الزاهية، الواضحة، الكثيفة الألوان..يتم نسجها من بقايا قطع القماش.. وبأنوال قد يرجع تاريخها الى قدماء المصريين.. متوفرة فى كل البيوت المتواضعة التى صمم معمارها لتلائم وضع الأنوال فى الأدوار الأولى، المنخفضة قليلا عن سطح الأرض، وأبوابها ضيقة قصيرة، لابد أن تدخلها منحينا.. ومع توالى الأجيال، تكيفت أجسام- الفلاحين الصناع- بهذا المعمار وتلك الصناعة: أجسام نحيفة، قصيرة..بياض وجوه أصحابها يأتى نتيجة لعدم التعرض لضوء الشمس.

«سلامون القماش» قرية فقيرة نعم.. ولكنها قرية منتجة.. تحايلت على الزمن بالعمل الدائم الدؤوب ،بأذرع وأرجل سكانها..لم تعرف الكسب الكبير، السريع ، ولكنها عرفت كيف تحول عرقها الطاهر الشريف إلى «أغطية» تكسو، وتبهج ، حجرات الفلاحين، وتستر الآرائك، وتصبح جزءا عزيزا من جهاز كل عروسين.

من هذه القرية جاء سامى السلامونى الى القاهرة مع نهاية الخمسينات، محملا بتراثها وقيمها..فهو ، طوال حياته، لم يعرف سوى المجاهدة فى العمل... ينسج مقالاته بدأب، محاولا أن تكون زاهية الألوان ،مبهجة، تدفع قارءها الى الإبتسام ، مهما كان «فقر» الأفلام التى يتحدث عنها.

كان لابد لسامى السلامونى أن يعتمد على نفسه، عندما وصل إلى القاهرة، فعمل كموظف صغير فى مؤسسة الكهرباء، بمؤهله المتوسط.. سكن فى حجرة بالغة التواضع، فوق سطح أحد بيوت شارع شامبليون، بالقرب من ميدان التحرير.. وبعد جولة بين كليتى الحقوق والآداب بجامعة عين شمس، استقر على دراسة الصحافة فى كلية آداب جامعة القاهرة إبتداء من العام ١٩٦١.

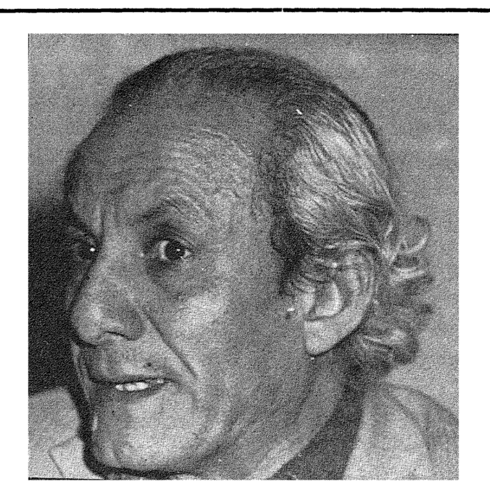
انطلق سامى فى الحياة ، يعمل يدرس ، يزاول نشاطا ملحوظا بين زملائه، فيصدر العديد من مجلات الحائط.. ولأن الحجرة التى كان يسكنها لم تكن مرفأ أمان بقدر ما كانت مركز طرد فإنه دأب على حضور حفلة الساعة الثالثة بدور عرض الدرجة الثانية والثالثة المنتشرة- حينذاك- بشارع عماد الدين.. حيث تتاح له مشاهدة فيلمين فى البرنامج الواحد.. وفى دور العرض هذه، لم يتعرف على عشرات المخرجين ومئات الأفلام فحسب، بل اكتشف كيفية استقبال الجمهور لهذا النمط من الأفلام وذاك.. وهذه الخبرة التى استفاد منها كثيرا، فى عمله كنا قد، كان من المستحيل أن تتحقق إلا من خلال معايشة المتفرجين أثناء مشاهدتهم للأعمال السينمائية.

مثل معظم عشاق السينماء فى تلك الفترة، اتجه سامى السلامونى إلى «جمعية الفيلم»، التى وصف علاقته بها بقوله «لو كنت أعرف شيئا عن السينما ..فمن جمعية الفيلم».. ومن خلال الندوات والمناقشات التى تعقب عرض الأفلام، تفتحت أمامه آفاق سينمائية جديدة.. وبدأ يتعرف على وجوه زملاء جيله، الذين تعاملوا مع الفن السينمائى كعلم وثقافة، له قوانينه وأسسه وعناصره ودوره فى المجتمع: أحمد راشد وهاشم النحاس وفؤاد التهامى ومحمود عبد السميع وعلى عبد الخالق وعبد الحميدسعيد ورأفت الميهى ومصطفى محرم وفتحى فرج وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وخيرية البشلاوى وسعيد شيمى ووليم دانيال ويعقوب وهبى.. وبالطبع أحمد الحضرى، الأكبر سنا، والأسبق فى مجال الإيمان بضرورة التجمعات السينمائية وتنظيمها والارتقاء بتذوقها.

لكن تعرفه الى أحمد كامل مرسى كان الخطوة الأهم فى حياته كناقد.. فبكلماته يقول عندما دخل بيت المخرج والناقد «رأيت أول مكتبة سينما بالعربية والانجليزية فعرفت على الفور معنى أن تكون- مثقفا سينمائيا- فليست المسألة أن تتفرج على الأفلام فقط.. وإنما أن تفهمها بأن تقرأ عنها وعن صانعيها ومدارسها وتاريخها ومراجعها وقواميسها لتربط كل عناصرها العملية والنظرية واحدا بالآخر.. وحيث لايمكن فصل السينما عن الثقافة بكل مصادرها».

فى دور سينما الدرجة الثانية والثالثة.. وفى تجمعات «ندوة الفيلم المختار» وجمعية الفيلم ونادى السينما».. تخرج سامى السلامونى.. مع العاديين من الناس، شاهد الأفلام التجارية... ومع المثقفين تأمل الأفلام المميزة.. لذلك لم تكن مصادفة أن يكون مقاله الأول، بالصفحة الأخيرة بجريدة المساء، التى كان يشرف عليها أحد البنائين العظام فى حياتنا الثقافية، عبد الفتاح الجمل، بعنوان «السينما الهندية بين سانجام.. وباتر بانشالى ، الذى يقارن فيه بين الأفلام الهندية التجارية، ذات النزعة الميلودرامية، المنتشرة كالآفة بين الجمهور، والافلام الكبيرة، فكريا وفنيا، التى تقدم صورة صادقة، للهند، ومن وجهة نظر نقدية، مثل أفلام ساتياجيت راى.

أمدت مشاهدات السلامونى لكل ماتيسر له من أفلام، سواء رديئة أو جيدة ، بخبرة واسعة، عميقة، بأنماط الأفلام، واسسها، وطريقة بنائها، وكيفية تأثيرها فى جمهورها.. فمثلا، فى مقالة من مقالاته الذكية، حول «السينما الهندية.. ونظرية الوجبة المشبعة»، ولاحظ بحق، أن جمهور الدرجة الثالثة الذى



يغرية «الكم» عن «الكيف»، و«الضخامة» عن «الفعالية»، يجد ضالته فى نمط الفيلم الهندى الذى يقدم، لأكثر من ساعتين، و«جبة مشبعة» من الأحداث والمفاجآت وإنقلاب المواقف والمواعظ والرقص والمناظر الطبيعية والغناء والتضحية والغرام والوفاء والمعارك والدموع... فيخرج المتفرج وهو فى حالة من الرضاء بتلك «الوجبة المشبعة» التى دفع فيها قروشا قليلة.

كتب السلامونى، بانتظام، فى جريدة المساء ،ثم فى مجلة «الكواكب»... وعندما أسندت رئاسة تحرير مجلة «الإذاعة والتليفزيون» للناقد رجاء النقاش، قام بتعيين سامى، كناقد للسينما، بها.. وواصل كتاباته فى نشرة «نادى السينما»، محللا، معلقا، على عشرات الأفلام الأجنبية التى يقدمها النادى...

لم يكن سامى السلامونى من النقاد «الأرستقراطيين» الذين يتعففون عن التعرض للأفلام الهابطة، ولكنه كان يرى أن من واجبه، كناقد، أن يقيم العمل السينمائى المعروض على الجمهور، مهما كانت قيمته.. وعادة، كان يجد الصيغة الملائمة، وربما النموذجية، للكتابة عن هذه الأفلام المتدنية.. حتى أن مقالاته فى هذا المجال لاتغنى القارئ عن مشاهدة الفيلم فحسب، بل تجعله يستمتع بقراءة شيئا «طريفا» عن عمل أبعد مايكون عن «الطرافة»، ووسيلته فى هذا «سخرية» تلقائية، عفوية، أبعد ماتكون عن التكلف.. وهى تبدأ.. من العنوان الذى يحمل قدرا كبيرا

من الإيحاء..فمثلا يأتى نقد فيلم «حكاية بنت اسمها مرمر» لهنرى بركات تحت عنوان «ما هى بالضبط حكاية البنت التى اسمها مرمر؟» ويصف فيلم «احتيال لياسين إسماعيل ياسين فى العنوان بأنه «إسم على مسمى».. وعنوان «مولد وصاحبه غايب» هو «أفلت من أيدى شرطة المرافق..! .. ومقالته عن الفيلم الأجنبى الردئ قاتلات الرجال للمخرج النكرة ديفيد بربور بعنوان «السينما الأميركية تقذفنا بفضلاتها».

واذا كانت مشاهدة الأفلام المتردية من الأمور الثقيلة، فإن سامى السلامونى يسرد أحداثها بطريقة «كوميدية» ،ويربطها ، على نحوما، بالواقع من ناحية ، وبغيرها من الأفلام من ناحية أخرى.. ففى «احتيال» يعلق على بطل الفيلم الذى سافر الى ايطاليا بقوله «ماالذى كان يفعله الدكتور فى ايطاليا؟ فهو لم يكن يتفرج على مباريات كأس العالم مثلا، وإنما لكى يحضر المؤتمر الطبى فى روما؟ وهى مسألة تحدث فى الأفلام المصرية كثيرا عندما يكون البطل طبيبا..فنحن نراه عادة يقول لزوجته: حضرى لى الشنطة علشان أنا مسافر بكرة المؤتمر الطبى فى لندن ، أو باريس.. وبصرف النظر عن أنه لم يكن قد حجز تذكره فى الطائرة ولاحصل حتى على- فيزا- لدخول إيطاليا..فإن من الصعب جدا أن نصدق ان كل أطبائنا فى الأفلام عالميون الى حد أن يدعوا الى المؤتمرات الطبية بهذه الوفرة!! خصوصا بطلنا هذا الذى لم نره طوال الفيلم يفعل أى شئ له علاقة بالطب الا الجلوس على مكتبه طالبا اتنين شاى له، وللسيدة سماح التى هى- صابرين».

فى عام ١٩٦٨، التحق سامى السلامونى بالمعهد العالى للسينما، حيث حقق أول أفلامه القصيرة عام ١٩٧٠ عندما أخرج فيلم «مدينة» الذى يعبر عن مشاعره من خلال بطل الفيلم، أحمد مرعى« ، الذى يأتى من الصحراء الى المدينة الكبيرة، فينبهر بشوارعها الواسعة وعماراتها الضخمة.. ولكن أحد الرجال ينتزع معطفه.. وقبل أن يفيق من دهشته يفاجأ برجل آخر يخطف حقيبته.. وسرعان مايعود الرجل الأول ليجبره على خلع سترته.. ويجرى بطل الفيلم مرعوباً فى شوارع المدينة.. ويظهر الرجلان مرة أخرى ليجبرانه على الانخراط فى طابور يسير فيه أهالى المدينة، بعيون مغمضة، وراء أحد الأقزام..

والفيلم، بهذا السياق، يعبر عن الأجواء القاتمة لفترة مابعد النكسة، قد يذكرنا ببعض القصص «الكابوسية» لنجيب محفوظ، وتجسد إحساس السلامونى بهزيمة الوطن التى صدّعت قلبه، شأنه فى هذا شأن زملاء جيله...لكن «مدينة» الذى لايتجاوز ثلث الساعة، يدخل فى متاهة لاضرورة لها ، عندما يهرب بطل الفيلم ليلتقى بفتاة، يمارس معها الجنس، وتسلمه، بلا مبرر الى الرجلين اللذين يضربانه بوحشية ويتركانه بعد أن يبدو لهما كما لو كان قدمات.. وعندما يفيق ينطلق الى الصحراء ليعود مرة ثانية، مع نهاية الفيلم، مقتحما المدينة وهو يحمل فى يده بلطة يلمع نصلها، ملوحا بها، منتظرا لحظة تصفية الحساب.

ويحتمل المشهد الأخير أكثر من تفسير: فمن الممكن اعتباره تكثيفا للأمل الوطنى فى الإفاقة من النكسة، والرغبة فى منازلة العدو.. ومن الممكن النظر له على أنه «سامى السلامونى» نفسه، الوافد من تلك القرية التى لم يكتب اسمها واضحا على الخرائط، والذى

قرر أن يكون «حضوره» الإنساني المحترم في المدينة.. حتى لو حمل «بلطة» في يده.

في ١٩٧٢ حقق السلاموني فيلمه الروائي القصير الثاني «١٠ق»، بعنوان «ملل»، الذي قام ببطولته أيضا!.. وهو فيلم «ذاتي»، يبدأ بركام من الصحف والصور الثابتة والمجلات ومانشتات الجرائد.. تحاصر البطل الحائر، المكتئب، في حجرته الصغيرة.. من المذياع يستمع إما الى الأخبار المكررة، أو الأغنيات السقيمة.. ويكاد الفيلم- برغم قصره- يتحول الى قطعة من الملل الخالص، حيث يعيد تصوير بطله المتجهم وهو يدور حول نفسه، ثم، أخيرا، يجلس متجمدا تماما.

وربما استخدم السلاموني قلمه أحيانا، كما يستخدم البلطة.. ولكنه، وهذه ميزته، كان يستخدم تلك «البلطة»، وبلا تردد، مع نفسه.. فبصدق شديد، كتب عن فيلمه هذا «كان فيلم ملل الذي أخرجته لجمعية الفيلم أول أفلامي وأول كوارثي لأني اخترت فكرة أكبر من قدراتي حاولت أن أجسد فيها محنتي ومحنة كل الشباب بعد هزيمة ٦٧... وركبتني الحماقة مرة أخرى وقمت بالتمثيل أيضا.. وهكذا اكتملت الكارثة تماما..ويشهد سعيد شيمي على أنني بكيت بالدموع عندما رأيت النتيجة بمجرد خروجها من المعمل وعندما اكتشفت أنني أضعت فلوس جمعية الفيلم».

وبعيدا عن «الذاتية المغرقة في فيلميه الروائيين القصيرين الأولين حقق السلاموني فيلمه الثالث «كاوبوي» ١٩٧٣ وهو فيلم تسجيلي يبين بوضوح، ومن خلال صور ولقطات ومشاهد من أفلام أمريكية، جذور الشخصية الأمريكية، وأصول النظام الامريكي، المبني على العنف، ومعاداة الأجناس الأخرى: الهنود الحمر والزنوج والآسيويين والأفريقيين.. إن «كاوبوي» الذي يعتمد على مادة فيلمية يعرفها سامي السلاموني تماما، والذي يستغرق «١٦ق»، يقدم رحلة تاريخية مكثفة لراعي البقر، المتطي صهوة جواده، الممسك بمسدسه، ليبيد الهنود الحمر، حتى الطيار الذي يلقي بأطنان قنابله، على كوريا وفيتنام.. ولايفوته أن يربط هذا كله، في تقطيع بليغ، بين وجه «جون واين» بالعصابة السوداء التي يغطي بها عينا واحدة، ووجه موشي ديان، بعصابة عينه الواحدة..مؤكدا أن الأخير، من ذات سلالة الأول.

«كاوبوي» بمؤثراته الصوتية، وتماسكه، ووضوح هدفه، وإيقاعه السريع، وصبغات ألوانه، وخلوه من التعليق، يعد عملا جديراً بالإشددة.. وعندما عرض الفيلم في مهرجان ليبزج السادس عشر عام ١٩٧٣، سأل السلاموني الناقد السينمائي الفرنسي مارسيل مارتان عن رأيه في «كاوبوي»، فأجاب أفضل لو استطعت أن تحذف منه دقيقة.. فهناك مناطق طويلة على حساب مناطق أخرى قصيرة كان يجب أن تطول مما أدى الى نوع من عدم التوازن.. والمطلوب منك أن تقصر الجزء الأول الذي يحكي عن نشأة الكاوبوي.. وأن تطيل الجزء السياسي الذي يتحدث عن اليوم.. لكي تحقق التوازن بين الجزء التاريخي والسياسي وتقدم مزيدا عما تفعله الامبريالية. وعن أسلوب الحياة الأمريكية الآن أكثر مما قدمت في الفيلم بالفعل.. وبإستثناء هذه الملاحظات فإن الإنطباع العام عن الفيلم جيد جدا.. ومستوى الصور التي إخترتها جيد جدا أيضا..»

بعد عشرة أعوام من إخراج «كاوبوى» ، قدم السلامونى فيلمه القصير الرابع.. وهو فيلم تسجيلى أقرب إلى قصيدة الشعر.. يعتمد على الواقع الحى.. عنوانه «الصباح»، يتابع، بكاميرا سعيد شيمى المرهفة، مطلع الفجر على مدينة القاهرة: ضباب يغلف كل مكان وكل شئ.. بائعوا اللبن على درجاتهم يتجهون الى المدينة الجميلة، النظيفة، الهادئة، التى لم تستيقظ بعد.. عربات «الكارو» المحملة بالخضروات والفواكه على مشارف المدينة.. الشوارع خالية.. ثم بداية دبيب الحياة المتصاعد، والذى يتصاعد، ويتصاعد، حتى يصل الى مايشبه الانفجار البشرى.. فعشرات الآلاف يتدفقون من محطات القطار بقلب العاصمة، وعربات المترو والباص تكتظ بالركاب، والزحام المجنون لايكاد يصدق.. إن «الصباح» يتأمل، بدهشة تنتقل إلى المتفرج، مدينة يتغير وجهها من ساعة لساعة.

وعلى النقيض من «الصباح» القوى، المتماسك، الذى لايتجاوز «٢٠ق»، جاء «القطار» «٤٠ق»، الذى عرض بمهرجان الاسماعلية، لأول مرة، عام ١٩٩٠، على قدر كبير من الترهل، بالرغم من فكرته الجيدة التى كانت ترمى إلى متابعة رحلة «القطار» من القاهرة حتى مشارف مرسى مطروح.. ومن القاهرة حتى أسوان.. ولايخلو الفيلم من بعض المشاهد التى تبرز الفوارق الواسعة، داخل القطار ، بين راكبى عربات النوم الأنيقة، المرفهة من ناحية، والنائمين فى ممرات العربات المهشمة الأبواب والنوافذ، فى الدرجات الشعبية، من ناحية أخرى.. لكن تكرار هذه المشاهد، أصبح عبئا على الفيلم الذى يتسكع طويلا عند كل محطة، على نحو يعطى للمتفرج إحساسا خانقا بأن «القطار» الممل يستمر لعدة ساعات..

وكالعادة، كان سامى السلامونى، بحسه النقدى الساخر، أول من هاجم الفيلم، وقال ضاحكا: كنت أعتقد أننى سأفوز بجائزة اسوأ فيلم ولكن بعض الأفلام التى عرضت فى المهرجان، حجبت عنى هذا الشرف.

سامى السلامونى، إبن «سلامون القماش» ، الذى جاء الى الحياة فى ١٢ مارس ١٩٣٦، عاش حياته لايعرف إلا العمل الدائم الدؤوب، شأنه فى هذا شأن كل «فلاحين» مصر.. وسواء فى كتاباته، أو أفلامه، كان يتبع مايمليه عليه قلبه.. لذلك فإن «الفطرة» والحس التلقائى والحرارة ، هى السمات الغالبة على مجمل إنتاجه، وبالتالى فان دفء الصدق مع الذات تعبق حياته التى عاشها بقلبه الذى أنهكته الأيام سريعا، فرحل منذ أسابيع قليلة، قبل أن تكتحل عيناه برؤية آخر أفلامه «اللحظة»... وبعد أن حقق ثلاثة أفلام مميزة: مدينة وكاوبوى والصباح.. ونسج ، بمداد قلبه، مئات المقالات.

د. محمد حسن عبد الله

قراءة فى رواية جمال الغيطانى:

شطح المدينة وشطح المبدع

«شطح المدنية» رواية القلق، وضياع اليقين، والنفى. وإذا صح أن نعتبر هذه الكلمات تقريبا لخلاصة المعنى، فإنها- بذاتها- تثار من داخل الرواية على المستوى الفنى الخالص. ولكن المتتبع لجهود كاتبها- جمال الغيطانى- واجتهاداته فى تشكيل عناصر الرواية، سيجد أن «الشكل الفنى»- فى عدد من رواياته الأخيرة بصفة خاصة، معجون تماما بالمحتوى، وأنهما يقولان «شيئا» واحدا، ولايعنى هذا أنهما يقولان «كلمة» واحدة!! ولأن هذا الشىء الذى يفضى به الغيطانى إلينا، خاص به، رؤيته المتميزة، فإنه يقوله بطريقة خاصة به أيضا، هذا يعنى أن جانب الفكر فى رواية «شطح المدنية» ليس نسلا مباشراً لحلقات التطور فى الرواية العربية قبل أن يكتب الغيطانى رواياته، فاهتمامه مختلفة حتى عن أولئك الذين طمحوا إلى تجاوز المكان والزمان، ومحاولة اصطياد المعانى المطلقة وصبها فى القالب الروائى. وكذلك يمكن أن يقال على تشكيل هذه الرواية، إنه لاينتمى إلى سلالة، أو إحدى سلالات الشكل الروائى المألوف فى فن الرواية العربية، إنه استنبات خاص، اصطنع ليتلاءم والفكرة الخاصة التى تتقاذف صاحبها، وتؤرقة، وتتنفس فى أكثر من رواية أبدعها، فى كل عمل بطريقة مختلقة، تحاول أن تكون الأكثر ملاءمة، ولعل «شطح المدينة» تمثل أنشط محاولات الاقتراب من جوهر فكرته، وهذا يكشف عن دأبه وإصراره فى المحاولة، ولكنه لايصادر احتمال محاولات أخرى تطمح إلى اكتشاف المقولة ذاتها من أخرى. وهذا ما يدفع البعض إلى شىء من الحيرة فى «تصنيف» «شطح الدنية»، وهل هى رواية؟ أو من أدب الرحلة؟ أو مذكرات!! ولاشك أن الاحتكام إلى الموروث الفنى والنقدى من أصول الحكم، ولكنه ليس الأصل الوحيد، فباب الاجتهاد فى تجديد الشكل ينبغى أن يبقى مفتوحا، وأن يترك لاستمرار المحاولات، وللذوق الأدبى العام فى تقبلها أو التحفظ تجاهها حق الاستصفاء. ومرة أخرى أشير إلى أن «تبسيط» الفكر الصعب الجاد، سينحّل بتوازن البناء، ويسطح القضية، ومن ثم يصح أن نقول إننا أمام رواية جادة، صعبة، بما احتشد فيها من فكر فلسفى، وجادة وصعبة فى محاولة الإمساك بخيوطها، واكتشاف اللحمة والسداة فى نسيجها.

قد تغرينا كلمة «شطح» بنوع من كشف قناع المعنى اللغوى، والشطح هو التباعد فى المكان، والاسترسال فى القول، وإذا قلبنا الفعل

(مستخدمين اشتقاق الكلمة) سنجد صفة البُعد فى «شحط» أيضا، وشحط فى المساومة غلا فيها حتى جاوز القدر، وشحطت الناقة: أصابها داء فى الصدر مؤذن بموتها، وشحطت الآلة: إذا نفد وقودها وكادت تتعطل، وشحط القتيل: اضطرب فى دمه، وشحط اللبن: أكثر ماءه!! وهكذا تتجمع فى مادة هذا الفعل صفات التجاوز ورموز الانطفاء. وإذا توسعنا فى هذا الأمر (ولانتحمس لهذا ولكن نشير إليه استئناساً) وأخذنا بالاشتقاق الأكبر، فسنجد فى تقليب المادة ذاتها الشطط، والشطن (من الشيطان) والشطف، والشطر، والشطب، والبطش..الخ وهى- فى دلالاتها العامة- لاتبعد عن أجواء الرواية.

إن التصاق عبارة، أو أكثر، من عمل فنى، بنفس القارىء، سلوك مألوف، ومشروع، وهو بالنسبة للقارىء المحايد (العادى) قد يعبر عن مكنون تجربته الخاصة، التى استثيرت من هذه العبارة (أو العبارات) أكثر من غيرها، ولكن القراءة النقدية، حين تدفع بمثل هذة العبارات إلى مقدمة الاهتمام، فإنها تعبّر عن إحساس متزايد بالأهمية، بأنها الخميرة، أو صانع اللعبة، أو الضوء الكاشف الذى يسطع فيلتهم الأضواء الأقل. قد يدلى بتصريح يوجّة القراءة، ويكشف عن قناعات قديمة، كأن يقول: «من الحقائق المفروغ منها أن المكان ثابت، والزمان متغير، أما الإنسان فعابر»، وسنرى أن الكاتب نقض هذه المقولة فى عناصرها أو أركانها الثلاثة، فى هذه الرواية، ولعلنا إذا أعدنا قراءة عدد من رواياتة السابقة نجدها تجسّد هذه الرؤية الفلسفية، وأنها كانت من دوافع تعميق الحسّ الصوفىْ فى نظرته إلى موقع الانسان فى الكون. غير أن «النفى» وهو لون سابغ فى هذة الرواية، قد شمل فيما اشتمل عليه هذه الصوفية ذاتها، وعانت على يديه شكامريرا يلبس ثياب الأصولية، ولكنه فى صميمه نوع رفيع من السخرية، لعل رواية- على مساحة العالم فى هذا الفن- لم تتطرق إليه من قبل، بمثل تلك الروح التى نفذ من خلالها جمال الغيطانى، فكان فى رسم هذه المشاهد يجعل من «منتهى الجد» «منتهى الهزل» فى حركة واحدة، وأنت إذا رأيت الديناصور فى شوارع مدينتنا (وهو حيوان مضى زمانه) لن تعرف هل تعجب من قدرته على اختراق الزمان وتحديه للفناء، أو تتعجب من «غبائه» فى النزول إلى المدينة، وهو مقدمة للزوال!!

لعبت المصادفة القدرية المحسوبة حركة البداية، وحركة النهاية، فكان سفر صاحبنا- الذى لم نعرف اسمه عن قصد- بديلا لزميل كان هو المقصود بحضور المؤتمر، وترتب على هذا السفر كل ماجرى، وكل ماشاهدنا من تداعيات ماضيه القريب، والبعيد، وكأنه ماضى البشرية كلها. وفقد جواز سفره فى آخر لياليه بتلك المدينة المتحررة من الاسم والمكان والزمان، وإن كنا نعايشها طوال الرواية أو تعيش معه فيها، ولو أن جواز السفر لم يفقد، لتغير كل شىء فى الرواية، ولو أنه فقد قبل الليلة الأخيرة، لاختلف المصير.

ليست المصادفة، أو الصادفتان هنا، من ذلك ذلك القبيل الذى يدل على نفاذ صبر المؤلف، أو عدم نفاذ بصيرته إنها مصادفة محسوبة تماما، كمصادفة أن أى واحد فينا هو ابن لوالديه، ولو لم يلتق هذان الوالدان، لما كان هو إياه!! فالمصادفة الأولى حدثت ولكن ماترتب عليها منطقى تماما، ووثيق الترابط، وهذه الخاتمة أيضاً تذكرنا بسقوط صخرة سيزيف وهو على حافة أن يحقق المعجزة ويخترق دائرة العذاب وينجو بنفسه!! ومع أن صاحبنا لايملك طموح سيزيف إلى المعرفة، ولاتمرده على سلطة القهر، وكان كل ما أعلن عنه من رغبات مشروعة تماما، وفى حدود المسموح من كل السلطات فإنه لم يترك لشأنه، ظل هاجس الفقد يطارده، ينغص عليه اطمئنانه المرحلى ويظهر له كشبح يتمدد بطول تاريخ التجربة الإنسانية،

وبامتداد المعمورة، حتى انتفى من فكره كل يقين، ووقف يرتل أنشودة الضياع الأبدى فى آخر سطور الرواية وقد تحولت مدينته إلى صورة متخيلة: «من يصله بها الآن.. من؟»، وكانت هذه العبارة هى إكمال الحلقة أو القيد القابض على رسغيه دون أن يشعر به تماما، إذ تتحدث الجملة الأولى فى الرواية عن قطار كان مندفعا وتوقف، وعن شاب «وسن للحيظات»، فهذا الوسن بين النوم واليقظة، وهذا التصغير المقصود للحظة، وهى بذاتها عابرة أو خاطفة، هى خط الانسان فى العالم. وحجم مايمكنه أن يحصل من يقين.

منذ الصفحة الأولى تنتصب أمامه [أمامنا] شواهد الحضور الطاغى للبلدية والجامعة، إنهما كالليل والنهار: لايجتمعان، لايتفقان، لايمكنك الخروج عنهما معا، لاتعرف مايضمران لك، ولاكيف يستقبلان عملك أو يفسران قولك. وقد قيل فى نهاية الرواية أنهما يلتقيان سرا، أو بينهما تنسيق ما، فليكن، المحصلة واحدة، ممارسة القهر للفرد، وللجماعة، وتعميق الشرخ فى الإحساس والفكر والسلوك. ليس بين البلدية والجامعة قضية «أصولية» أو «منهجية» تستحق مابينهما من صراع ونفار دائم، والمسائل الخلافية إما من قبيل الوجاهة الفكرية (أيهما أسبق المدينة أو الجامعة» أو لإظهار السطوة وإعلان الوجود مثل أمور كثيرة لا أهمية لها، بل تبدو مضحكة فى أحيان كثيرة، مثل لون النبيذ، ووضع أصابع المقانق، وحظر الركوب إلى جوار سائق التاكسى.. الخ. وكأن الكاتب هنا يطرح مبدأ الحظر، أو التحريم فى ذاته، «التحريم التعبدى» الذى لايرتكن إلى علّه مفهومة أو مقنعة.. إنة تحريم.. وكفى، وليس عليك إلاّ أن تطيع!؟

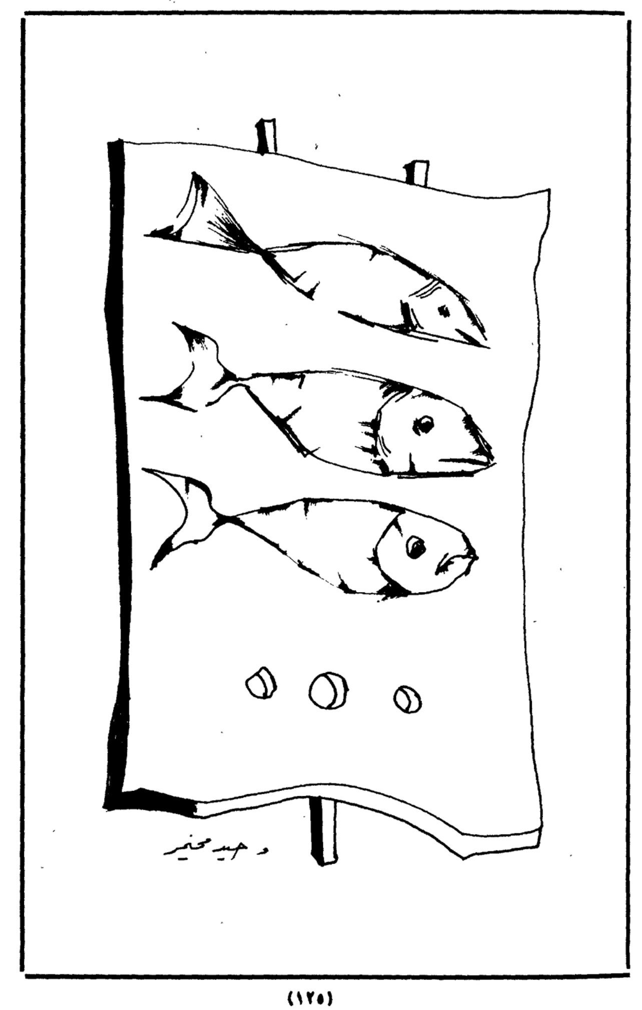
لانستطيع أن نكفّ تكفيرنا عما تعنى البلدية والجامعة. إن سلسلة «الثنائيات» لم تتوقف طوال امتداد النسيج الروائى، مثل ثنائية: الجديد والقديم، والظاهر والباطن، والعصر الامبراطورى، والجمهورى، والانضباط الظاهرى، واختراق الأجهزة بالرشوة، حتى النبيذ أبيض وأحمر، والبراميل فى الشوارع بيضاء فى نطاق البلدية وحمراء فى نطاق الجامعة. ولكن هذه الثنائيات المستمرة، التى تعبر في صميمها عن أن الانقسام وعدم الالتئام هو القاعدة المستمرة، تصدر جميعها عن ثنائية كبيرة ماثلة فى الجامعة والبلدية، وثنائية حاكمة تتجسد فى الزمان والمكان. وقد وصف الزمان بأنه متغير، والمكان بأنه ثابت. ولكن الغيطانى ينقض هذا وينفيه برصيد التغير فى المكان، والثبات، فى الزمان، وعجز الإنسان عن العبور إذ انقلبت المعايير. الكاتب هنا يطرح قضية فلسفية غاية فى الأهمية، قضية لها وجه حضارى، وسياسى معا، فحين يثبت المكان، ويتغير (أو يتحرك) الزمان، ويكون الإنسان عابرا، من هنا يتولد التاريخ، ويمكن تنظيم المعرفة فى أنساق، ومن ثم تنمو الحضارة بتنامى التجربة الإنسانية المتوارثة. هذه المدينة التى شطحت، خرجت عن مدار النظام الكونى الراسخ، حطمت قانون الوجود، نظام العلاقة المفهومة الوطيدة بين الإنسان والمكان، والزمان. فالأماكن فيها تتبدل على غير قاعدة، (المكان الطبيعى يتسبدل ولكن من خلال «التفاهم» مع حركة، التوحيد، وهذا غير مايدل عليه التبدل فى الرواية) الأمر يتجاوز رمزية التبدّل، بل التلوّن فى «المبنى»- مبنى مباحث أمن الدولة، فالميدان المحيط به يتغير أيضا بين صباح ومساء، والمسافات ومعناها، والشارع ينطوى خلف السيارة بمجرد مرورها فيه!! ومن الطبيعى أن يؤدى اختلال علاقة الإنسان بالمكان إلى اختلال مفهوم الزمان: «لم يعد واثقا من عبور لحظتين متتاليتين فى ذات الحال» وهذا مبرر تطور العبارة: ما من شىء يقينى هنا»- حيث ينصرف مفهوم الشيئية إلى المادة- إلى: «لكنه يوقن الآن أنه ما من شىء ثابت هنا، ما من أمر مؤكد».

أما ثبات الزمان والأصل فيه أنه متغير (وهذا

التغير هو الذى يصنع التاريخ والحضارة) فيتجلى أو يتجسد فى أمرين: حالة الجمود السائدة فى موقف الجامعة من البلدية، والعكس أيضا، فانعدام التفاعل الايجابى يعنى انعدام الحركة (والحركة هى الزمان) ومع أن هذا الزائر الذى ألقت به المصادفة فى مدينة مستخلصة من محنة سيزيف المعاصر جاء ليشهد الاحتفال المئوى التاسع للجامعة، فإننا لانجد أثراً يدل على مضىّ هذا الزمن الطويل، فكأن هذة الجامعة أوقفت حركة الزمن وانغلقت على نفسها تماماً (وهى بهذا نقيض وظيفتها الأولى الأساسية) حتى أن إضافة دائرة إلى الزى الجامعى أدت إلى مأساة!! إن هذا التصلب الذى يلغى مفهوم الزمن قد أدى فى الحقيقة إلى إلغاء مفهوم الجامعة. أما الأمر الثانى فنجده فى المقولة الشائعة التى تقول إن التاريخ يعيد نفسه، والحقيقة أن التاريخ لايعيد نفسه أبداً وإنما الإنسان هو الذى يعيد أخطاءه حين يكتفى بنفسه ولايحسن قراءة أسلافه. وهذا جانب تنتشر علاماته على امتداد الرواية، فالنمرود يذكر بالمحارب القديم، وسنمار حكاية معادة، وخدعة المغربى تتكرر مع الفتاة، والشخصيات التى تختفى اختفاء غامضا تتكرر فى الرواية، وفى كل مرة نجد من يومنون بعودة هؤلاء الغائبين، منذ عصر الأمير الصينى، وإلى الأمير العربى، دون أن نجد دليلا على عودة أحد، أو يقتنع المنتظرون بأن الانتظار فقد معناه. وقد أدى انقلاب ثوابت الوجود الإنسانى إلى عجز الإنسان عن العبور، إنه لم يعد على يقين من شىء، لم يعد واثقاً من «عبور» لحظتين متتاليتين فى ذات الحال، وهو غير متأكد من أفعاله هو، فهذا المغربى «هل قابله فعلا»؟، وهذه الفتاة التى ظل يتوقعها، ثم لقيها على انفراد، وبادلها الودّ، لم يعرفها أحد، فهل كانت حلما أو وهما؟ ما الحد الفاصل بين الواقع أو الحقيقة، وبين الوهم والتخيل؟ إن المفقود هو «الجواز»، والجواز يعنى العبور، ولقد انتهى فقدانه إلى بقائه فى مكان لايمكنه البقاء فيه، حتى الجامعة التى نزل فى ضيافتها تطالبه بأن يثبت أنه.. هو؟! ولم تغفر له أبدا أنه أخطأ «خطيئة أدم» إذ استعان- فور ضياع الجواز- بجهة تتبع البلدية!! وهكذا وجد نفسه فى صميم الكابوس، فى غير مازمان، فى غير مكان، لايملك إلاّ أن يتذكر بعض ملامح ماضيه، دون أن يتمكن من التحرك نحوه.

إن «ديمومة الفقد» تمثل جوهر هذه الشخصية الغرائبية، لقد بدأ رحلته متوقعا المصائب، نادرا مانجده يتطلع إلى المعانى السعيدة التى توحى بها الرحلة أو تيسرها فى العادة. منذ الصفحة الأولى، ملامسة أرض المدينة، يخشى أن يفقد جواز سفره. هذا من تدابير البناء الفنى، إذ تردد هذا التوقع الكابوسى مرتين بعد ذلك ولكنه «القرار» الذى تجاوبه أصداء من جوانب شتى فى نفسه: مثلا حين جالس الفتاة الجملية فى المطعم- وهو لقاء تمناه فى نفسه منذ وقعت عينه عليها- مع هذا تتراجع النشوة باللقاء فى نفسه أمام خوف ذاتى حين رأى شابين من البحارة، إذ يتساءل: «كيف يتصرف لو قام أحدهما فجأة وهاجمه طلبا للأنثى التى تجلس إليه»؟ بل يذهب فى شكه إلى مدى أبعد: «لماذا اختارته هو بالذات»؟!، فإذا مافقد جوازه لم يعمل فكرة فى طريقة فقده، أو كيفية استعادته، بمقدار مافكر فى خوفه: «هل يتعقبه شخص ما؟ إذا صح ذلك.. إلى أى جهة ينتمى؟».

«شطح المدينة» هى رواية اغتراب الإنسان عن زمانه ومكانه، وعجزه عن بلوغ اليقين حتى فى معنى وجوده، فضلا عن موقعه فى هذا الوجود. إنه شديد الوعَى بذاته، لكن كلّ ماحوله كوابيس وأوهام، حين يتملكه الخوف من إغماض عينيه إلى الأبد فى غربته، حين يتساءل: أين سيكون فى مثل تلك اللحظة من العام القادم؟ حين يحرص ذاكرته على أن تحتفظ بصورة وجة إنسان عابر،



يريد أن يستعيدها فيما بعد، إنما يعبر عن هذا ومثله عن رغبة قوية تتشبث بالوجود، تريد أن تستبقى الزمن أن توقعه فى قبضة الذات، ولكن الذى يحدث هو العكس، كل شىء يفر ويتحول، ويترك هذه الذات بلامكان، ولازمان. ولابد أن نستعيد رمز الجامعة، والبلدية، وليس مصادفة أن الدعوة وجهت إليه من الأولى، وأن موقفه تعقد معها حين حاول تصحيح وضعه باللجوء إلى الثانية، فخسرهما معا، على أن إحداهما لم تفكر فى حمايته أو إعانته على «العثور على ذاته»، وهذا هو المعنى المضاد لإسراف كل من المؤسستين فى الحفاظ على ذاتها، إنها تنظران الى وجودهما على أنه غاية فى ذاته، وليس وسيلة لتحقيق غاية أو هدف. هكذا نشأت الجامعة من شعور «غيبى» أو «أسطورى» غامض، يتحدث عن أربعين من الفلاسفة يتأكد الشك فى أحدهم، فيتسرب الشك الى جملتهم، فتكون خلاصة فلسفتها «أنها الأصل، وأنها الأرقى، والأهم، وأن نفق أو سرداب مقتنياتها الغامضة أهم من كل ظواهر الحياة خارج جدرانها. أما البلدية المرتكزة على جهاز الأمن فانها لاتكف عن اظهار الازدراء ومحاولة انتقاص سلطة الجامعة (المثقفين) ثم هى لاتفعل أكثر من ذلك الا تأكيد سلطانها وتخويف الناس- كل الناس- بمن فيهم الكبراء والأثرياء، وهى بدورها- لها سدنتها المتعبدون بها، لا يفارقون مكانتهم وأوراقهم طوال العصور.. إنها- إذاً- محنة الضياع الانسانى، بفعل الأجهزة والمؤسسات التى أخترعها لتصنع تقدمه، لتحمى وجوده، لتنظم عمله، لتثبت هويته..فإذا بها ضد هذا كله، وتعمل على تقويضه، إنها التنين الخرافى، ذو الألف ذراع، يلتهم كل شئ، لكنه لايخطئ أبدا فيلتهم أحد أذرعه!!

على أن هناك فارقا واضحا فى الأسلوب الذى جسد به الكاتب شخصية الجامعة، وشخصية البلدية، لقد كان التصوير الساخر التهكمى من نصيب الجامعة وحدها، وإذا نظرنا الى التصوف على أنه نوع من الوجد، ينبثق من شدة التركيز والانحصار فى فكرة واحدة، أو نقطة واحدة، فإن تصويره للجامعة يكون أول تصوير ساخر تهكمى للتصوف، حين يصبح هوسا أو شغفا بالذات يتوارى فى شكل هوس بالموضوع، مجرداً من الغاية، من الوظيفة، من المعنى، إن عبث الوجود الذى أحاط بصاحبنا يبدأ من عبث الجامعة بكل شئ، والرواية بهذا يمكن اعتبارها كوميديا سوداء، بمقدار ماهى رواية كابوسية عبثية. لقد كان جمال الغيطانى بارعا أشد البراعة وهو يصور عالم الجامعة وعلمائها، وهو يخادع القارئ عن سخريته وتهكمه فيبلغ من ذلك مدى بعيدا حين يصور أعمالا، وسلوكا، وأفكارا، ورسوما ومعارف، هى غاية فى الهزل، بلغة هى غاية فى الجد، ويحيطها بجو طقوسى هو فى الذروة من الانضباط والتقيد والهيبة، فى حين أنها لاتستحق غير الازدراء والإزالة. هل يعنى الإسراف والإصرار فى المظهر غير الفرق فى التقوقع، والتحريض على العزلة والترفع، وتعميق الفرقة. وهكذا سنجد لكل درجة من «العلم» ثوبا، وطعاما، ومكانا، ونجد الطريق الىّ تسلم القيادة مليئا بالسخف والثرثرة، أما الاجتماعات والحفلات المحاطة بالهيبة والتعنت فإنها تنطوى على أعجب المضحكات .فليس مستغربا أن تدور مؤلفات الأساتذة حول الأطعمة وأسرارها، وأن تحقق أعظم انجازاتها بالكتابة على حبة قمح، وتبلغ كوميديا العبث مداها حين يصور الكاتب الاجتماعات العامة التى ينفق فى إعدادها مال وجهد كبير (وهنا تتجلى أقرب المشاهد الى

تجربته الشخصية) فلانجد فى حفل الافتتاح غير أزمات مضحكة وتعنت عابث فى مواقع جلوس الكبراء والقادة، وكذلك لانجد فى حفل الختام وإعلان التوصيات غير الخلافات التافهة التى تحاول أن تصنع من اللاشئ قضية مصير. إن ضياع صاحبنا، لايبدأ بضياع جوازه، إنه ضائع مابين البدء والختام.لقد كانت الجلسة الختامية قمة فى الكوميديا العبثية، تحقق فيها التوحد بين منتهى الجد (الظاهرى) ومنتهى الهزل (الباطنى) وفى هذا الاجتماع الختامى فقد جواز السفر، آخر دليل على مشروعية وجود صاحبنا فى هذه المدينة المسحورة، الملعونة، التى تجمع كل مدائن الشرق تقريبا (فهو لم يعين لها موقعا، وجمع ملامحها من عدة مدن، ومواقع، ولكننا لانجد فيها الطبائع، ولا النظم الأوربية الأمريكية) ،فإذا كان وجه المرارة فى تجربته المستمرة أنه فى «كل لحظة منفى يتجدد ويلوح» فإن الجلسة الختامية كانت إعلانا عن المنفى الدائم، عن النفى الأبدى.

لقد شاركت البلدية فى بعض التصرفات الساخرة، لكنها قليلة، وموجهة تجاه الجامعة بالذات، أى حين تكون الجامعة هى الطرف الآخر فيها، ولكن جهاز البلدية فى ذاته، فى علاقاته الداخلية، (وكذلك مبنى الأمن) لايعرف هذا المستوى العابث من التصرفات، إن عبثه قاتل، وليس ساخرا أو متهكما.

ومهما يكن من أمر فإننا نعتقد أن «الفكر» فى الرواية قد أخذ مايستحقه ، وأخشى أن يكون شغلنا عن الاهتمام بالجوانب الفنية الخالصة، التى تعتبر المفتاح الحقيقى للتصنيف الفنى، ولاشك أن الكاتب قد «فكر» طويلا فى هذه العناصر الفنية، إننا سنجد أدلة واضحة على هذا الاهتمام، الذى نخشى أن يكون قد زاد عن حده المطلوب، فأدى الى شئ من البلبلة فى تصنيف هذا العمل الأدبى الجاد، أو الى إضافة هذه الجوانب الفنية الى عنصر الفكر، باعتبار أنها خرجت عن تلقائية الموهبة، الى حرفية الصناعة وإتقانها.

إن البناء الفنى فى هذه الرواية يقوم على ثنائيات المماثلة والتضاد، كما يقوم على النفى، ونفى النفى لقد تأطر الشكل العام بهذه الرحلة، فهى تبدأ بها، وتنتهى معها، ولكن الانتهاء هنا مجرد «توقف قهرى»، كما كانت البداية من صنع المصادفة، فبين مصادفة الوجود وقهر النهاية تمضى رحلة الانسان ، محاطة برموز وألغاز لايمكنه مواجهتها أو العثور على مفاتيحها. وقد أشرنا من قبل الى ثنائيات التضاد، أو الى أكثرها، وقد «يدبر» الكاتب ثنائيات أخرى، مثل الأب المزواج، والابن الأخير الذى لاينجب رغم فحولته البادية، ومثل اختبار عالم الفيزياء النابغة الأبكم الأصم، وقد تصل هذه التدابير الى اللغة فنجد طبيب الأسنان يخدع فى «سن» زوجته، أما المماثلة فإن أوضح ماتتجسد فيه من الوجهة البنائية مانلاحظه من وجود عدد من «الأجنة» أو «الخلايا» الصغيرة، التى تأخذ مكانها فى السياق، وتبسط حيوتها على مساحة محدودة من الرواية ، ولكننا حين نتأملها نجدها تنطوى على كل خصائص المساحة الشاملة، كما يختزل الجنين صفات الأصل الذى انحدر عنه، وكما تنطوى الخلية على أسرار التكوين الشامل. وسنلاحظ هنا أيضا أن هذه التكوينات الجزئية، التى تبدو كوحدات منفصلة، وإن تكن تشكل التكوين العام للرواية، هى بدورها تنطوى على التضاد، أو على التماثل. وأول مانجد حكاية صاحب المقهى، وهى معادل موضوعى مختزل لكافة معطيات الرواية ، إنها «شطحة» من شطحات المدينة، حين ننظر اليها فى السياق، ولكنها «شطح المدينة» كاملة إذا مانظرنا اليها من قريب. ويصل الكاتب حد استخدام النقش داخل النقش حين يصنع معادلا للمعادل، أو اختزالا للمختزل فى قصة الجواد العربى، الذى ولا مع صاحب المقهى و«انفرط» بانفراط حياته ، بانفراط العصر ، المؤقر، بضياع الهوية!! وهذا

التماثل نجده فى علاقته بالمغربى، فقد قبل أن يكون ضيفه دون قصد منه أو معرفة سابقة (تماما كما جاء الى المؤتمر) وانتهى معه الى الشك فى وجوده (كما انتهى به الوضع) مع إقراره بأنه تلقى منه معلومات وتوجيهات مهمة (وقد اكتسب هو نفسه مثل ذلك فى تجربته الحياتية كما يقرر) وفى داخل هذه «النقشة الكبيرة» نجد نقشا صغيرا (تماما كما ركبت حكاية الجواد مع صاحب المقهى) اذ يرصد لنا محتويات متحف بديع نادر فى بيت المغربى، لكن ، من بين المقتنيات التى يذكرها اجمالا نختار لوحة واحدة، نقف عندها بشئ من الوصف الموجز، هو فى إيجازه إجمال لتجربة الرواية كلها : «منمنمات فارسية من القرن السادس عشر، أطال تأمل إحداها: صغيرة، مستطيلة، يتوسطها شيخ آسيوى الملامح يمسك وردة، فى قعدته غرابة وفى تطلعه غموض، أما الوردة فلها حضور إنسانى عجيب». إن هذه اللوحه- من حيث محتواها- ينبغى أن تقرأ قراءة رمزية (نتذكر هنا اللوحة فى عيادة الطبيب، فى مدخل رواية الشحاذ) وقراءة فلسفية أيضا، فالوردة رمز صوفى، والغرابة والغموض فى الانسان، والحضور الإنسانى فى فى الوردة، المناقضة للشيخ (للشيخوخة) يجمعان بين علائم الفناء الجسدى وأشواق الروح الى الخلود. ومن الطبيعى أن تنفرد كل نقشة مفردة بحياة ذاتية، وبقدر من الدلالة الخاصة، ولكنها فى النهاية تصب فى السياق العام، وتلتزم بالمعنى المستخلص من الرواية، وإذا صح أن يقول إن الاغتراب فيها يرتكز على فلسفة العلاقة بين الانسان والزمن ، ويقينه الوحيد بأنه مرحلى مؤقت، وبحثه- رغم هذا- عن وسيلة للخلود واختراق حاجز الزمن، فإن هذا الهدف قد دار حوله الكاتب بوسائل مختلفة، قد يكون منها كثرة الزواج والانجاب، أو الفحولة، كما فى صاحب المقهى، و«رسول» الصعيدى الذى فقد قدرته حين تغير المكان وطبائع الزمان، ومنها اتقان الصناعة، وقدمات «طارق النحاس» موتا يرمز الى حلم الخلود بالفن، اذ مات ويده على ازميله الذى دفن معه، على أن حكاية «النمرود»، التى تبدو كأصل لحكاية المحارب القديم، والحصن المشيد (وهنا إفادة من الصياغة القرآنية وإشارة الى القصد ذاته) وحكاية الأمير الصينى، كلها تنتهى نهايات غامضة (الغياب) وتؤكد زوال الانسان، رغم أن الانسان الزائل لايزال يحلم بعودة هؤلاء الغائبين. والكاتب بهذا يفسر عقيدة «المهدى المنتظر» الموجودة بكل الديانات السماوية- مع اختلاف التسمية- وحتى بعض الديانات غير السماوية، ويضع- من خلال هذه الحكايات- النقوش- الصغيرة، اختزالا مهما لتوجيه مضمون الرواية من جانب، ولتكثيف الاحساس بتراجيديا علاقة الانسان بالزمن وأنها مأساة قديمة ومستمرة من جانب آخر، ويقيم البناء الروائى على أسس من الوحدات المتماثلة من جانب ثالث. وإن توزيعها على فصول الرواية (امتداد زمنها الداخلى) وتوزيعها على حقب التاريخ، ليدل على مزيد العناية بالفكرة، والاهتمام بتلاحم الجزئى بالكلى فى بناء الرواية، بل إن التنامى واضح فى طرح مبدأ الغيبة، والرجعة، فى سياق الرواية، فمن حادث غامض فى البداية (الأمير الصينى) لايعقب غير قوم ينتظرون، إلى غائب له حضور فعلى، - رغم الغياب- يتجسد فى «نائب الغيبة»- كما تقول الرواية، وتقول اصطلاحات الفاطمية أيضا، وهو مايعرف بالإمام القائم. ومن اللافت للنظر أن هذا النائب أو الامام القائم، إمام الوقت، ينبثق عن نظام البلدية، أى أنه تجسيد للسلطة الزمنية ، حتى وإن كان- نظريا- يصدر عن مبدأ أو عقيدة فهل كان هذا الزحف من جانب البلدية ثمرة من ثمرات غرق الجامعة فى المظهرية، وتحريف رسالتها الاجتماعية؟!

حين نستعيد تاريخ الفن الروائى فإننا نعرف أن عنصر «الزمان» كان هو الحاكم، هو الذى ينمى

العقدة، ويحكم تتابع الأحداث، ويحسم مصائر الشخصيات. ثم كانت دعوة «الآن روب جرييه» الى الرواية المكانية، أو الشيئية. ولكننا مع هذه الرواية نجد توازنا دقيقا، فى استخدامات الزمان والمكان- من جانب- كما نجد أنهما كانا وسيلته فى النفى، أو وسيلته الأساسية فى النفى من جانب آخر . وقد يسرف الكاتب فى إظهار أساس فكرته فى الرواية بذكر مشتقات أو مرادفات الزمن مثل الوقت، الساعه، ولاشك أن إحساس الكاتب بالزمن، وبأنه قاهر الإنسان، والحائل دون تحقيق ذاته واجتناء سروره ولذاته، إحساس طاغ على ماعداه، مع هذا فإن أعماله السابقة لم تكن «زمانية» بالمعنى النقدى، وإن احتفظت بزمانية المعنى الفلسفى للزمان. غير أنه فى شطح المدينة يهتم بالمكان بقوة مساوية، وموحده مع الزمان فى تأكيد النفى. إننا- من الوجهه الزمانية لانعرف متى كان هذا المؤتمر، كل مايمكن الجزم به أنه معاصر للمرحلة الراهنة (من خلال تجربة الكاتب مع السفر، وماضيه مع المعتقل، وإشارته الى حادثة الفيشاوى دون أن يسمى المقهى، وذكره لصورة عبد الناصر الخ) وفى المكان يحدث نفس الشئ، فهذه المدينة، فى ذلك الوطن أو تلك الولاية لايمكن تحديد موقعها، لكنها متميزة كموضع - وليس كموقع- فى وجدان كل منا وتلهف صاحبنا على الزمن وتحسره على فواته يعادله ويتسق معه شغفه بالأماكن وتفطنه لملامحها وتحسره لما يلحقها من مظاهر البلى والتغير. وقد يجمع حسراته الزمانية والمكانية فى صياغة جملة واحدة إذ يتساءل: «من سيرى هذه الأشياء بعد ألف عام؟» وفى قمة كربه بضياع الجواز، يخاطب نفسه :« أين سأكون غدا، مثل هذه اللحظة تماما؟» مع هذا يوجد فرق شاسع بين الوسائل الفنية المستخدمة فى تجسيد الزمان، عن تلك التى تجسد المكان. إن الزمان قوة قاهرة مجردة، تثير الخوف، وتهدد الآمال. وقد يعنى المكان شيئا من هذا أوكل هذا عند الغيطانى (فى روايته البصائر فى المصائر كانت الغربة فى المكان، وليس فى الابتعاد عنه) ونحن نعرف أن المكان ليس معنى مجردا، وان أمكن تجريده، لكن الكاتب يعطى الأماكن صفات تبث فيها الحياة، وتجعل منها كائنا له حضور، وإرادة، ومقدرة جبارة على الفعل، ننظر مثلا فى وصفه لواجهة الفندق ومدخله، أو فى وصفه للمبنى، أو للبرج المشيد، بل إنه يصف ابتسامة الفتاة بأنها «رحبة» وبأن عينيها «فسيحتان» فيؤثر أن يصل الى المعنى المجرد عن طريق الوصف الحسى المكانى، أو الذى جرى عرف الاستخدام على أنه وصف لمكان. غير أنه ، وقد طرح فى روايته معانى فلسفية، لايجد مفرا من تجاوز الوصف الواقعى للأماكن، ليعلى من شأن الرمز، ومن ثم إمكان التوصل الى التجريد، ومن هنا نجد بوابات تقسم الطريق، أشبه بقوس النصر، ولاتؤدى الى شئ، وفى هذه المدينة التى أسسها الفلاسفة تدور المياه دون أن تئول الى مصب، وتطوى الشوارع بمجرد المرور فيها، إن هذه الأماكن، بأوصافها، اختزال آخر للتجربة، التى تطوى ملامحها، وتتغير معالمها، وتدور وتقيم أقواسا، ثم تنتهى الى اللاشئ، مصدرة حكمها على عبثية الرحلة.

وقد التقى الزمان والمكان فى استخدام الكاتب للأرقام، وحرصه على تعميق الجانب الطقوسى، والأسطورى فيها، فهناك تكرار واضح للرقم (٧)، والألغاز ذات مفهوم زمانى (عدد الأشهر، وأيام السنة الخ) وفتحات البرج بعدد أيام السنة كذلك، وهذا البرج ارتبط بطموح الانسان الى تحديد العمر فلم يبلغ مطمحه، ولم يتجاوز عدد فتحاته (مكررة) فهو لن يخرج من قبضة الزمان، ولن يخرق الأرض أو يبلغ الجبال طولا.

وقد أشرنا من قبل الى أن القراءة الناقدة تجتذب عبارات بعينها تبدو فى تيار الرواية بمثابة أضواء حاكمة، أو محطات مسيطرة، لا تلبث أن

تدفع الى تركيز فى الخواص المميزة يحاول صاحب القراءة النقدية أن يكتشفه فى جملة أو عنوان، وبالنسبة لهذه الرواية تشق«رحلة بين الكوابيس» طريقها بأسلوب كوميديا العبث (الصوفى الجامعى) وأسلوب «غريب فى عالم الغرائب». والمحصلة نجدها فى إشارته الى رحلة ابن فضلان (وإحدى فضائل الغيطانى التى يمتاز بها على كافة كتاب الرواية العربية خبرته الواضحة بالتراث) و«شطح المدينة» اعتصرت من روحها قطرات، اذ اجتاز ابن فضلان بلاد الترك والخزر والبلغار والروس وشاهد هناك مالايمكن تصوره، فعانى الغربة والخوف، ولكن متعة أن «يرى» وأن «يعرف» كانت سر الاستمرار... وهنا تختلف «شطح المدينة» فصاحبنا رأى، وعرف، وتذكر، واستدعى من مخزون تجاربه، وشطح الى المستقبل المجهول، لكنه ظل محاصرا بالزمان الذى لايريد أن يتحرك، والمكان الذى لايثبت على حال، فاستحال عليه العبور، ولم يكن أمامه إلا أن يتوقف، ويلتفت الى الوراء راثيا نفسه، وليس عبثا ذكره لما لك بن الريب، الذى مات وحيدا غريبا، على الطريق، إنه يقع فى منتصف الرواية، ولكنه كان الختام.

لقد نفى الكاتب صاحبنا الى بلاد غريبة، دفعته اليها يد المصادفة، وأوقف حركة الزمن، حين وضعه فى «اللازمن» إذ انطوت علاقته بالجامعة بانتهاء المؤتمر، وضاعت علاقته بموطنه بفقد أوراقه، وغادره القطار، وطارت الطائرة، ولم يعد يملك تصورا لما سيجئ، وقد انتفى المكان أيضا، فكأنه يقف فى نقطة وهمية لاوجود لها فى الحقيقة.. ولكن هذ االنفى ينفى نفسه إذ يعبر قيدا، وهو يحس بهذا القيد، ويحاول الخلاص منه باستدعاء مدينته الى ذاكرته، والتساؤل عمن يصله بها «الآن» وكأن الخلاص فى «الآن» التى تقف فاصلا بين الماضى والمستقبل ،،انها اللازمن بين زمانين ممتدين. واذا كان يقول، فى الصفحة الثانية، وهو لايزال على أبواب رحلته الخطيرة : «اليقين معدوم» و«الأسباب منفية»، فإن اليقين الوحيد الذى بقى له هو مدينته التى خلفها وراءه، وعليه أن يكتشف الأسباب التى تنفى نفيه عنها.

إن زمن الرواية لايزيد عن بضعة أيام، هى أيام المؤتمر، ولكن زمن الشخصية لاتحده حدود، إنه زمن المعاناة الانسانية، حتى قبل أن تفصل بين الوهم والحقيقة، بين المتخيل والواقعى. ولقد سخر الكاتب- ماشاءت له السخرية- من عالم القيود والتحديدات والأسرار والبيانات والوثائق، وحاول التوغل فى النفق تحت الجامعة، وهو «نفق» مظلم فى الضمير الإنسانى أو ذكريات العصور، ملئ بالتفاهات التى استحالت الى رموز تجد من له مصلحة فى تقديسها، وهى لاتستحق غير النبذ والسخرية.

يبقى أن نشير الى اللغة الشعرية التى كتبت بها الرواية. وما كان لتجربة مفارقة للواقع بهذه الدرجة أن تكتب بغير هذا الاسلوب الذى أخذ من الشعر كثافته المعنوية، وتركيزه فى الصور، وحرصه على تناسب الإيقاع مع حركة النفس المدركة، وبث الحياة الانسانية فى كل ماتقع عليه عين الانسان من نبات أو مبان، بالاضافة الى هذا الطابع الملحمى الذى يمثله سيزيف جديد فاقد لليقين، ومستمر فى رحلته رغم شكه فى كل شئ.. غير أنه لم يشك فى نفسه، إنه يدرك أن هويته فقدت عند الاخرين، ولكنه- بنفس الدرجة- يعرف أنه موجود وأن مدينته العزيزة فى مكانها، وأن خلاصه فى أن تعود اليه. وكان هذا يقينه الوحيد، وأداته لقهر الزمن القاهر، وتثبيت الصورة المهتزة، أما سر الصنعة فى هذه الرواية الفريدة فلأن جمال الغيطانى استطاع أن يبتدع عالما مستقلا فى رواية خيالية، تعيش حياتها بقواها الذاتية ومكوناتها المتشابكة على نحو خاص، ومع هذا فإنها تذهب بنا الى أقصى درجات الواقع، وتثيره فى عقولنا إثارة نقدية واعية.

ابراهيم فتحى

حول المجموعة القصصية «مدينة طفولتى» لطلعت رضوان

مساحات ظل مع الصحبة

* الاشواق... والعشاق

ماذا فعلت الأشواق بالعشاق فى «مدينة طفولتى» لطلعت رضوان؟. والمدينة فى المستوى الواقعى المباشر هى بورسعيد. حيث تلتقى فتاة بطفولتها لقاء حزينا ، ونلتقى نحن بالاختلاف الصارخ بين معبد البطولة والاستشهاد ذات يوم، وبين مستنقع الاستهلاك والسمسرة والعدوان على الكرامة. وتجعلنا القصة، نخوض الوحل فى مدينة الألوان وتتحول المرئيات أمامنا إلى سينما الرعب داخل رؤوسنا. الزحام على المحلات والأسواق. العيون والأيدى غارقة فى بحور البضاعة. سباق جرذان فى بالوعة الاقتناء وحسابات المكسب وحمى الاستهلاك، وتتناوب صور المدينة الباسلة مع صور مدينة البشاعة، ولا مكان لشهداء عشش الصفيح وسط الفيديوهات والزهور الصناعية وتتعرض الفتاة التى استشهد أبوها، ورفضت العرى سبيلا للقمة للعيش فى سنوات المهجر، لأن يفرض عليها التجرد من ثيابها للتفتيش كونها موضع شك عند البيروقراطى والبصاص ونبوت الغفير، فهى لم تشتر شيئا من أكداس البضائع وجاءت فى رحلة حج قدسية، العرى والوحل لمن لايشارك فى دوامة الجشع الفاجر الأنيق فى مملكة السمسار والدلال.

ولكن القصة التى أعطت المجموعة عنوانها لاتصور مدينة البشاعة لكى تملأنا بحنين إلى عالم انتهى على الرغم من البراعة فى التعبير عن شذى الطفولة والانتماء الوطنى وسط خرائب الروح. وتلك القصة مثل سائر قصص المجموعة لا ترسم عالما ينهار ويتصدع من زاوية الهرب إلى فراديس متخيلة فى أعماق الطفولة. ففى جنة الطفولة لايفوت القاص الذكى أن يشير إلى الحية التى تنفث السم، اعتقال الوطنيين وفرض الوصاية على الفكر والوجدان والفعل لصالح شريحة ضيقة.

لقد ساقت الأشواق عشاق الوطن إلى الموت المجيد والاعتقال المليء بالكبرياء فيما مضى، فهل تسوقهم الآن إلى وحل المهانة الرخيصة؟ لاتحتفل المجموعة بالنواح ولا بالإشفاق

على الذات. فالفتاة الفقيرة المهجرة التى تعدت سن الزواج يصاحبها خطيب فنان يحلم بسينما جديدة يضع نبضه على نبضها، ويتعاطف معها الزملاء والزميلات فى رحلة العودة بالصمت والوجوم بدلا من الغناء والمرح.

*** أقنعة متعددة للموت**

وتغادر مدينة الطفولة فى المجموعة موقعها على الخريطة وفى الفهرس، ويتسع نطاقها متحولة إلى عالم قصصى مكتمل يجسد علاقات القوى فى لحظتنا التاريخية الراهنة.

ومنذ البداية فى السطور الأولى نلتقى بصورة الموت فى جنازة الشاعر. كتل الصمت السوداء وسط معزوفة العويل، والقاص هنا مولع بالتصوير الدرامى ، فهو يحول المادة القصصية إلى مناظر حافلة بالصراع، ويرسمها فى حيوية تكشف عن المعنى من خلال الحركة والإيماءات وتقابلها، بل هو يلتقط اللون والظل ودرجات اللون المتجاورة فى رهافة. ونلاحظ إيقاعا سريعا فى تعاقب المناظر، واختيارا دقيقا للتفاصيل الدالة

إن كتل السواد النسائية تلمع على أفخاذها جلابيب الصغار مشجرة وزاهية (فى شائ الأصدقاء)

وفى قصة «مساحات الظل» التى تدور فى «المدافن» نحس بشمس الظهيرة عمود نار يشوى الجسد والروح.. ونرى امرأة فى حوش تقطف أوراق الملوخية.. وامرأة تدعك الآنية بالرمال.. وامرأة تدعك ظهر طفل عار وتصب الماء على الجسد العارى فيصيح الطفل فرحا.. وفى الظهيرة زهرة حمراء تطل من بين الرمال.. لون أحمر قطيفى وسطحها خشن.. الصبار السائل المر والأشواق وحلاوة ثمار التين الشوكى.. وفى الغسق لون أحمر برتقالى يلون زرقة السماء، والبنت فردوس والشعر الفاحم يتوج وجهها الصبوح الخمرى.

ويلح الموت وتلح فاجعة النهاية ، وكأن «الموت» بأقنعته المختلفة هو خلفية المشهد الذى تقدمه اللوحات القصصية.

القصة الأولى من جنازة وفى الثانية تلحق الرفيقة العجوز بحبيب عمرها الراحل ويدها متشبثة بكوب العناب الساخن، فى المقهى الذى كان مسرحا للقاء بعد الظهيرة سنوات طوالا، أما الثالثة فهى تدور فى نفق المترو، وكأنه فوهة بئر الذكريات حيث يسقط الزمن ويلتحم الماضى باللحظة الحاضرة. نهاية عمر فى العمل وإحالة إلى المعاش، ومحاولة مجهضة لأن يجمع بين وجه يتذكره وتاريخ ما أو حتى جسد ما، ولكن العتمة تبتلع الذكرى والظلام أصل الأشياء.

وتتوالى القصص وخلفيتها الموت الجسدى أو نهاية علاقة أو نهاية عالم أو أمنية أو قدرة أو الانتحار (أجنحة الصفاء). فتلك النهايات وجوه متشابهة للموت.

وعلى الرغم من «الجنازة» فى خلفية المشهد، واختيار «المقبرة» بكل معانيها ساحة للعرض القصصى إلاّ أن المجموعة تحكى قصة ازدهار الشخصية الإنسانية وتألقها، وصعود العشاق فى مدارج الأشواق إلى آفاق التحقق.

وليس اختيار «الموت» مصادفة .فاللحظة التاريخية قد تعطى إنطباعا ظاهريا بأن كل أحلام الستينيات قد انتهت بالهزيمة لا فى بلد واحد بل على نطاق العالم، فماذا كانت نهاية ثورات ملايين الشهداء فى العالم الثالث والثانى كما يقال؟ أليست هذه نهاية للتاريخ...؟ وانتصار السوق ورأس المال إلى الأبد؟

لذلك تبدأ المجموعة من «النهاية» من اللون الأسود، من العتمة والوحل والصهد وموجات الانكسار فى نهر الحياة.

* **الضفة الأخرى للموت**

ولكن الشاعر والرسام والسينمائى والمرأة العاملة والأم الصابرة الشامخة وجحافل الأطفال يقدمون الشمس الخضراء فى لفح المقبرة، نشوة الحياة والأبداع وتفجير المنابع الجديدة للحلم والعمل، وفى تلاطم أمواج التاريخ تلوح إنطلاقة تعيد توجيه تيارات الأعماق

وماذا كانت وصية الشاعر الراحل دائما من جبهة القتال إلى المعتقل إلى الغربة والموت؟ قراءة الشعر وعزف الموسيقى على قبره وفتح غرفته للشمس ومنح شاى الأم وحنانها للأصدقاء عشاق الحرية والوطن والفن. لقد اختار فى حرية طقوس عزائه الإبداع فى مواجهة الموت. حيث الموت مرادف لكتل السواد الصماء فى العادات الفكرية السائدة. وكان لدى القاص مايكفى من الكلمات ليقول إن الشاعر شمعة وليست بقايا احتراقه نفايات فهى تتجمع وتنتصب من جديد.

وعلى الضفة الأخرى للعزلة والوحدة والتمزق، أى موت الحياة الجماعية، ! هناك الإستعاذة من الوحدة بالأصدقاء والمشاركة الخلاقة والحب.

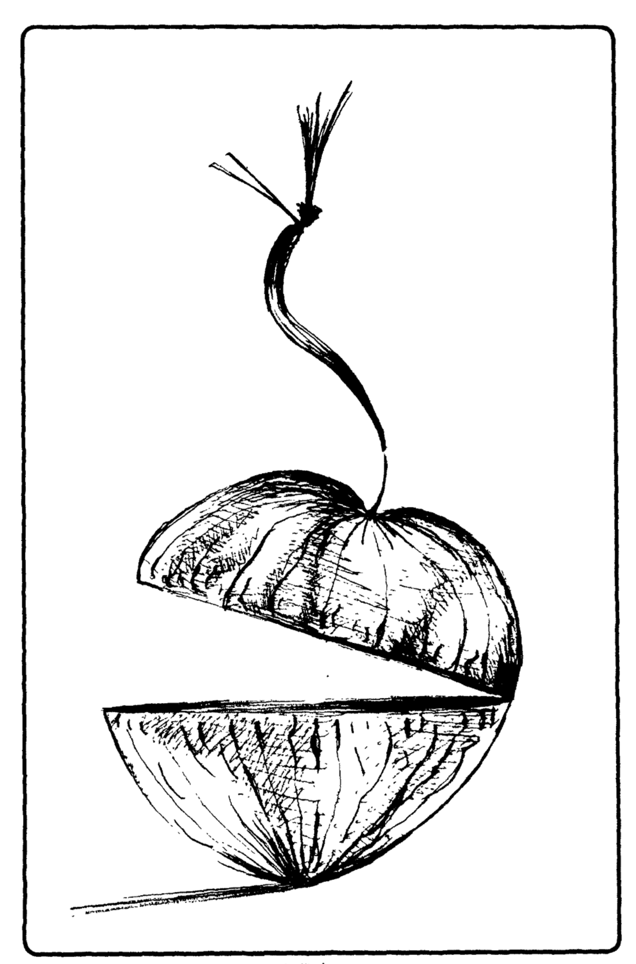
إن نهاية التاريخ أو حارته المسدودة، حيث الأقلية تحكم المصير إلى الأبد تدفع الموظف المهان إلى الموت عجزا، وهو يطير عاريا يرتقى أعلى ذرى الصفاء منتحرا، تدفع الخال العائد فى إجازة من البلد الغنى ليقتل إبنة أخته الكبرى التى ربته فى المهد قتلا «جميلا» بتحويلها إلى خادمة ميسورة كما تقيم السدود بين الجيران الغرباء تماما.

ولكن «قوى الحياة» تسرى عصارتها الكثيفة وتندفع فى العروق، فالرأس المتعب للمرأة ينزلق على صدر المسافر بجوارها وهى فى غفوة .. وسائق التاكسى يمنح الجندى العائد كل رعاية وتكريم، والكتلة اللحمية العظيمة الهائلة للعشيرة ذات آلاف الرءوس والسواعد والقلب الواحد النابض أبدا تجذب الضالين والحيارى للذوبان، على الرغم من أن الحائر الأول قال حينما اشتعلت الذكرى دون جدوى فلابتسم للثانى ولم يفعل، ومن أن الثانى فكر فى أن يقترب ولم يفعل. فالفجر يذيب مايخلقه السواء من مسوخ. ولكن الفجر ليس ظاهرة فلكية تأتى فى ميعادها بل يصنعه المبدعون من الوحل والأشواك وبقايا الأسوار والقيود المحطمة.

* **مساحات الظل**

ولن نجد فى المجموعة سذاجة متفائلة بانتصار وشيك لهؤلاء المبدعين فى مجالات الفن والعمل والعلاقات الانسانية. وما من محطة وصول قريبة للمرتحلين فى المقابر والصحارى وأعماق النفس بحثا عن طرق جديدة وأبعاد غير مرئية ومنابع نقية.

هناك هزائم وخور عزيمة وجراح ولكن منطق القصص لايعرف مصالحة مع عالم القسوة والجور وتشويه الانسان. وفى المدافن مرقد العظام المتبقية من أسلاف العشيرة يصغى الرسام إلى صوت مغاير، الى نمو عظام أرض جديدة للإبداع والرفقه الخصبة، فالألوان والتصميمات والتشكيلات الحلوة تجعل حياة سكان المقابر أجمل، وهى تشبه زغاريد الأعراس التى تعقب مجئ الأموات الجدد. والذين بلا مأوى يقتسمون ذكرياتهم مع الذين



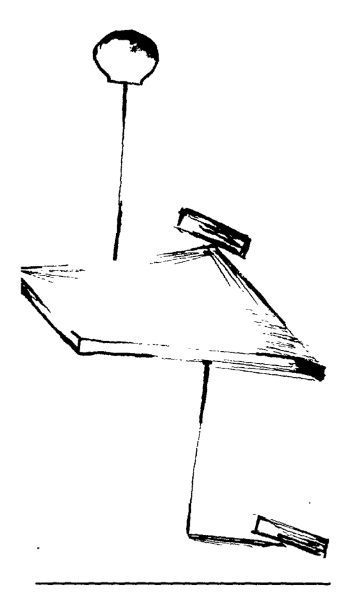
بلا ذكريات وتصبح الصحبة واحة ظليلة فى الهجير على الرغم من السل الذى ينهش الصدور.

ويتوهج الحب متخطيا حواجز المراتب الاجتماعية منتهكا القواعد الخانقة كما ينتهك الرسام قواعد المنظور ويصور جمالا ذات أجنحة بدلا من القوالب المتوازنة.

*فالشاعر والرسام والسينمائى يبحث كل منهم فى وحل الواقع والنفوس والعلاقات عن مادته الفنية التى يعيد تشكيلها وفقا للأحلام المشتركة.

إنهم كما يقول سان جون بيرس: الباحثون عن التصور الجديد داخل نضارة الهاوية، والنافخون فى الأبواق على أبواب المستقبل (ترجمة حليم طوسون وفؤاد حداد).

ونرى القاص أيضا يلوذ بمساحة ظل فى صحراء القصة القصيرة المعاصرة. إنه لايخضع لادعاءات منتشرة عن رفض المضمون الفنى والاكتفاء بعرض الأدوات الجديدة. وهو يرفض أن تخلو القصة من الفكرة فهو يقدم أفكارا ذات وظيفة بنائية، كما لايستهويه أن يشد الكلمات على قالب بلاغى شعرى محفوظ، أو مبتكر ليكتب مايسمى بالقصيدة القصة أو العكس. فالمجموعة لا تحتفى بأسلوب مثقل بالزخارف اللغوية ولكن لها بلا غيابها القصصية . فهى تركز على تصوير موقف يقترب من أزمة، تعزف على وتر مشدود يصدر نغمة مرتفعة- قد تكون مرتفعة أعلى مما ينبغى- وهذه النغمة - مثل الإحساس بالغضب فى قصة مدينة طفولتى- توحد الأجزاء المنفصلة- وتتفاوت فى كثافتها وقد تنتهى بانسحاق أو كبرياء أو تفاؤل أو رفض . ونلاحظ أن الشخصيات الرئيسية جميعا



تتصف بالتركيز المفرط على شئ واحد ، فكرة واحدة او هدف واحد.

كما أن الأحداث يتم تنظيمها فى تدرج متصاعد نحو نقطة واحدة أو حدث حاسم. فكل عناصر الأزمة يتم تصويرها من زاوية دفعها إلى الذروة . وفى هذا الترتيب للأحداث يكمن «معنى» القصة، فالقاص لايلعب لعبة الغموض ولايخفى المعنى وراء ظهره- إن كان هناك معنى لدى أصحاب الغموض- بل نجد المعنى منتشرا بين أرجاء القصة كلها منذ البداية وهو ماثل فى نسيج العبارات اللغوية كما هو مترقرق فى ترتيب الأحداث.

نبض الشارع الثقافى

ابراهيم داود

ندوة

رحيل يوسف إدريس: مرثية جيل

لتأبين يوسف أدريس- الذى رحل الشهر الماضى- أقامت نقابة الصحفين ندوة شارك فيها الكاتبان المسرحيان: الفريد فرج وعلى سالم والناقدة د. نهاد صليحة، والكاتب القصصى عبد الله الطوخى والكاتب صلاح عيسى.

فى بداية الندوة قال الكاتب المسرحى الفريد فرج:إن يوسف أدريس أحدث فى الادب العربى احداثا هامة، ولم تكن اضافته مجرد إضافة فقط ولكنه احدث نقلات وانعطافات خطيرة.

كان الادباء قبله معنيين بالشخصيات ومصائر الناس فى الطبقة الوسطى، وجاء يوسف ادريس ليجتاز هذا الحاجز، وقفز مباشرة الى قاع المدينة.

ومن هنا نبهنا إلى أن الشعب المصرى اكبر وأن دائرة الناس أوسع من ظن الادباء قبله.

ويضيف:

لقد خرج يوسف ادريس إلى العالم الحقيقى، الى جذور الشعب المصرى والى الشخصية المصرية الحقيقية، ونبهنا الى ضيق أفقنا، ويصرنا بالظلم الواقع على المجتمع.

وحول مسرحه قال الفريد فرج: لكى ندرك سر يوسف،وهو سر رائع، يجب أن لا ننظر إلى قصته فى حدود كونها قصة تتكون من ٤٠ سطرا، ولكنها أوسع من هذه الحدود.. وهذه هى عبقرية يوسف أدريس، والتى لاتختلف عن اكتشافه صيغة الفرافير فى المسرح. التى جاءت ونحن نحاول ان نبحث عن هوية عربية. حيث كان المسرح الى فترة الخمسينيات مسرح

أقتباس.

ولكن ادريس خلق بهذه الصيغة مسرحا مصريا بأقلام مصرية وشخصيات مصرية ومضمون وشكل مصريين جاءت الفرافير فى الوقت الذى كنا نفتش فى التراث بينما كان ادريس ينظر الى أعمق ليكتشف لنا جذور المسرح المصرى فى مسرح السامر الفولكلورى البسيط.

ان هذا الاكتشاف الرائع (الفرافير) كان مسئولا، بل رائدا وهو العلامة التى وجهت المسرح المصرى والعربى إلى الفولكلور. ويوسف رحمه الله كان دائما رائدا وفى الطليعة «وفى نهاية كلمته طالب الفريد فرج بأن يتاح يوسف أدريس للقراء وأن يظل حاضرا بينهم فى المسرح والسينما والتلفزيون، وطالب أيضا أن يدرج فى مناهج التعليم كعبقرى لن تجود به مصر مرة أخرى.

الرئيس: يوسف ادريس

فى كلمته بدأ الكاتب المسرحى على سالم: القديم يموت والجديد لم يولد بعد.. ولأول مرة نقول «كان» قبل الحديث عن يوسف ادريس! وأضاف انه كان مقروءا بصوت مرتفع.

وعن علاقته به قال على سالم: قابلته عند حلاقه سنة ٦٠ ولم إكن أصدق نفسى وعندما تعرفنا نصحنى: كن «الها» عندما تكتب! وهذه سر مأساة يوسف أدريس فى حياته، إذ كان دائما كخالق مبدع، وهذه هى أعلى درجات الفن.

وأضاف على سالم ان يوسف ادريس استطاع أن يرقى- ولوللحظات- بالدرجة الاجتماعية إلى رئيس دولة، وقال ان المرة الوحيدة التى زار فيها رئيسان لدولتين كبيرتين (مبارك والاسد) أديب هو فى هذه الواقعة رئيس.

ولايفعل هذا سوى يوسف ادريس بشخصه، وهذا هو ابداعه الرابع (شخصيه يوسف أدريس) من تأليف يوسف أدريس.

يوسف والحركة الوطنية

عن دوره فى الحركة الوطنية قال الكاتب عبد الله الطوخى إن يوسف بن عظيم من أبناء هذه الحركة. وقال ان تركيبته تكونت من عناصر تبدأ من الارض ونوعية الاسرة ومن المدرسة، وأخطر هذه العناصر حضوره الى القاهرة وعاصفة وطنية تهب على مصر فكونت منه مناضلا ومقاتلا. وأضاف الطوخى: لقد شارك ادريس مع الحركة الوطنية فى المطالبة بأن تأخذ الحركة العاملة حقوقها.

وعن قصصه قال الطوخى: لقد أعاد يوسف ادريس للشعب المصرى انسانيته، وصورهم كأبطال، لان قصصه تمجيد للانسان وأضاف أن إبداعاته ستظل من تراث الشعب المصرى.

ثورة المسرح

الحياة بدون تواصل عن يوسف ادريس ليست حياة، هكذا بدأت الناقدة د. نهاد صليحة كلمتها، وقالت ان من «فرفور»٦٦ الى «بهلول» ١٩٨٠، تلخصت تجربة جيل كامل، انتهت الى هذا البهلول الذى يلعب أدوارا رغما عنه.

لاننا أصبحنا فى زمن ديمقراطية الكلمة غير الفاعلة.

وأضافت د. نهاد: ان توقيت موته توقيت

ماكر ومؤلم ،لانه جاء بعد عام من اشتعال النار فى الامة العربية

مرثية جيل

ويأتى صلاح عيسى ليقدم مرثية لجيل كامل فيقول: نحن نؤبن جيلا لم يؤرخ له، لعب أهم الادوار فى تاريخ هذه الامة، جيل رفع شعار التحرر الوطنى والاقتصادى والوحدة العربية.

جيل تفنن فى مجالات الفن والادب، فأبدع بأحسن مايكون الابداع وعندما سقط النظام القديم، تقدم هذا الفريق الذى حدث كل شئ فى الوطن: المبانى، القصة، الصحافة.

ونحن هنا نرثى علما من أعلام هذا الجيل، الذى لم يأخذ حقه بعد، جيل استيقظ يوما ليجد نفسه مفصولا من عمله ، أو ممنوعا من الكتابة، أو يجد نفسه فى المعتقل، وكان ممكنا أن يهون كل ذلك، لولا أنهم استيقظوا يوما، فوجدوا الأعداء فى قلب الوطن. وسط هذا الجيل لعب يوسف أدريس دورا رائدا. لافى القصة والرواية والمسرحية فحسب، ولكن بتأثيره الشخصى وحضوره الفذ، على كل الذين عرفوه عن قرب.

وأضاف صلاح عيسى: ان هذا الجيل لايموت صدفه، حتى الموت يمكن ألا يكون صدفة، قد يكون قرارا، لانه لم يعد هناك شئ يستحق الحياة: انتكست راية التحرر الوطنى والعدل الاجتماعى، عادت الاحلام لتقيد فى جدول أعمال التاريخ. ويستطرد صلاح عيسى: نحن نبدأ رحلة تنتهى بجيل يودع الحياة، والجيل الذى يليه يشعر هو الاخر بأنه فى الطريق. وأنا لا أرثى نفسى ولايوسف أدريس، ولكنى أرثى الجيل الذى سيرث أمانة هذه الأمة.

ذكرى

صلاح عبد الصبور:

عشر سنوات من الحنين

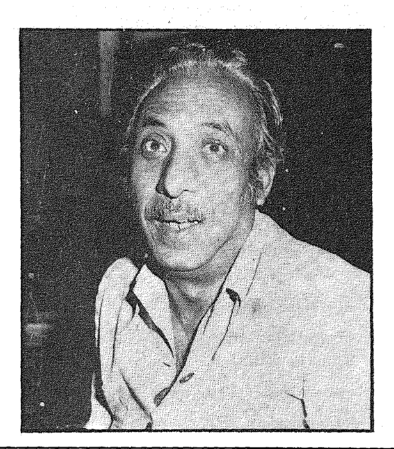
بعد عشر سنوات من رحيله، لماذا هذا الحنين إلى الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، الذى مرت ذكراه دون أن يلتفت إليها أحد؟

هل لأن مثقفينا تشغلهم الفروق الدقيقة بين «الصفوة والحرافيش» والتى اذا نجحنا فى تحديدها سنكون على عتبات القصيدة/ الحلم والرواية/ العالم والمسرحية/ الحياة. هل مرور عشر سنوات على رحيل شاعر الحزن العظيم لاتمثل شيئاً؟

ماسر هذه التعاسة العظيمة؟

ماسر هذا الفزع العظيم؟

منذ أن قدم فى منتصف الخمسينات «الناس فى بلادى» وصلاح عبد الصبور ينزع عن جسد القصيدة عفونه التكرار وملل



القالب، حارب من أجل أن نتحرك بحرية، وأن نفرد الذراعين ونحن نكتب، قدم للمسرح الشعرى المسرح كما يجب أن يقدم، وجاهد من أجل تأسيس قصيدة الروح لاقصيدة القصد، وقال فى «أقول لكم» مالم نسمع وفى «احلام الفارس القديم» جديد الهموم، وتساقط من شجر الليل عمر من الكبوات.

عشر سنوات مرت فماذا حدث فيها، والاصدقاء يموتون فى المقهى، والادعياء والتجار يحملون الراية، والهزائم تشقل الاجساد.

فلماذا هذا الحنين إلى شاعر الحزن العظيم؟

ربما لأن أحد الحداثيين- أصدقائى- قال ان صلاح عبد الصبور قد عفا عليه الزمن عندما رآنى أتأبط «شجر الليل» منذ أيام وقال أن أخرين حققوا للقصيدة نخوتها؟!

ان حزنه الغزير يتدفق الآن بيننا فى التفاصيل المعيشة والانهيارات المتعاقبة، نحن الجيل الذى لم يشاهد أى شىء يشاد ولكنه رأى كل شىء ينهار..

فلماذا لاتتمسك بما هو حقيقى فى تاريخنا؟ لأن مابقى الآن لامحل له من الاعراب. عاش صلاح عبد الصبور حالما لنا... فلماذا لانحن اليه؟ عاش عازفا عن أحلام هؤلاء- الرخيصة- ليعزف لنا قطعة نادرة من تاريخ الوجدان العربى، كان حلمه عباءة واسعة وسعت كل شىء:.

يقول صلاح عبد الصبور.

حلم قد لانشهده

خلجان قد لاترسو فيها

رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان

رغم أحبتنا، وضعوا الشمعة فى الشباك وناموا فى اطمئنان

فى اعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا

كى يأتوا بالغد

كى يأتوا بالمستقبل.
رحمك الله- شاعرنا الكبير-
وأطال الله عمرك فينا

ندوة

أحاديث الشهاوى الشعرية

حول ديوان «الاحاديث» للشاعر أحمد الشهاوى التقى جمهور أتيليه القاهرة مع اعتدال عثمان، وادوار الخراط، وابراهيم فتحى الذى ادار الندوة. وقال ان قيمة الديوان محل المناقشة تكمن فى انه يبحث عن ومضات البرق ويحاول أن يجعل تجربة الحياة كثيفة وكذلك تجربة اللغة.

وفى البداية قالت الناقدة اعتدال عثمان: من أهم سمات الشعر الحديث انه شعر مشحون بالاسئلة، وهى أسئلة تنصب على قضايا الوجود والمعرفة، كما تنصب على الذاكرة الشعرية والذاكرة الثقافية فى أن واحد. والنص الشعرى الحديث مشحون أيضا بالتوترات والتناقضات، ولن نستطيع أن نفسر ذلك النص مالم نأخذ فى الحسبان الاشكاليات التى تقود إلى طرح تلك الاسئلة.

وعن الديوان قالت: ان عنوان «الاحاديث» يعنى الاطار المرجعى للنص، ومجال رؤاه، وذلك بالاحالة إلى بنية راسخة فى التراث العربى.

وأضافت: ان «الاحاديث» فى الديوان تنتسب إلى نظام لغوى مفارق لنظامه المعروف فى الثقافة. فالاحاديث عند الشهاوى تتبع نظاما شعريا مجازيا، كتبت لالكى تشير إلى أقوال وأحوال فعليه، وانما لتشير إلى أحوال المخيلة الشعرية، وتحولاتها والشاعر مجال حركته ليس من المعلوم من الثقافة، ولكن من المجهول»

وقالت ان تلك الحركة تحدد نسبها اللغوى فى جذور شجرة المتصوفة وتتكىء على الفروع المنسية فى النفس البشرية، حيث يصبح الجزئى رفيقا للكلى، والبسيط متفاعلا مع المركب، وحيث تلتقى أشياء الوجود، صغيرها وكبيرها، فى حرية الانتماء إلى الحلم والخيال فى حلٍ من عقال العقل ورقابة الذاكرة.

وفى نهاية كلمتها قالت اعتدال عثمان: استطيع أن أقول أن حركة الخيال فى ديوان «الاحاديث» تبدو مقيدة ومحررة، مقيدة بالمعيار المتعارف عليه فى الممارسة الشكلية، التى تتسلل أحيانا إلى لغة الشاعر وتغافل وعيه لكنها أيضا تكون محررة حين ينجح الشاعر فى أن يدفع بحركة الخيال لتخترق دائرة الذات الباحثة عن الحقيقة المطلقة، كى تفضى بها إلى دائرة الجمع والوطن والبلاد، وينجح أيضا حين تتداخل هذه الدوائر فى حركتها الحلزونية المتقدمة مع دائرة اللامفكر فيه والمنسى والمسكوت عنه بل حتى المحظور. عندئذ يبدو الشعر مغامرة مليئة بالمتعة والالم فتمتزج فى الديوان أحاديث الموت وأحاديث العشق والحياة الحيوية، وينصهر فى القصائد وعى اللحظة بالجمال الانثوى العابر.

الفردوس المفقود

«ان مفتاح الصوفية عند الشهاوى هو

القلق، وهو لوعة أرضية، المقوم الروحى فيها ملتبس ولكنه قائم، وحل التجريد مكانه» هكذا قال ادوار الخراط فى كلمته واضاف انها صوفية لاتنزع إلى مطلق علوى ضابط للكل ولكن إلى موضوعات مثل الوطن والحب والموت.

وقال ان الاحاديث تتجاوز الذات إلى الجماعة إلى الهم الجماعى، ولايوجد استدعاءات لفردوس مفقود مهما خامرتها نظرات رومانسية.

وقال: أحس أن هذه الصوفية معاصرة جداً، وأشار إلى سريان حزن قومى فى كل شعر الشهاوى، واحساس بانكسار وطنى

واضاف الخراط: ان الاحاديث أشبه بالرسم اليابانى، خط واحد بفرشاة متزهدة، اقتصاد فى التشكيل، دون ثقل فى كثافة هذا التشكيل.

وعن الخروج والدخول فى الديوان قال ان التضاد بينهما ليس تفارقا وليس مواجهة، بل التباس وتماذج.

ويضيف الخراط: ان حضور الذات العليا أقل وطأة من حضور المرأة والوطن والموت:

وقال أن فى الديوان حسا ثوريا مفصحا عنه وكامنا، فيه رفض وتحد، ولا انكسار وهزيمة.

وأشاد بالتداخل بين العامية والصفحى وكسر الايقاع. وفى نهاية كلمته قال ادوار الخراط: ان هذا الكتاب علامة على تطور القصيدة الحداثية فى مصر والبلاد العربية.

صياغة الاسئلة

ويضيف ابراهيم فتحى: ان الديوان سهل القراءة. ويهتم بالمعنى ويحاول أن يقدم معنى جديدا، وقال انه لايضرب فى الشك بعيداً ولايبحث عن يقين سهل ولكنه يعاود صياغة الاسئلة من جديد.

تصاعد الرؤية

ويتقدم جمال الغيطانى ليقول: ان الاحاديث ليست ديوانا واحداً ولكنها مستمرة حتى الآن، وقال انها تمثل موقفا من الكون والواقع والحياة، اختاره الشهاوى وصاغ رؤيته للانسانية، مستندا إلى تراث طويل، استوعبه تماما، وقال انه عندما قرأ السفر الثانى من الاحاديث وجد تصاعداً فى الرؤية، وعمق الاحساس بالتجربة وانه خلق أحاديثه الخاصة، وخصوصاً فى السفر الثانى.

وأضاف الغيطانى: الاحاديث ليست شكلا فقط، وأن اهم ما فى هذه التجربة هو الوضوح

وفى نهاية كلمته قال أن أحاديث الشهاوى فتحت لى دربا أطل على التراث من خلاله.



إصدارات جديدة

الخرز الملون لمحمد سلماوى

عن دار **ألف** للنشر صدرت الرواية الاولى «الخرز الملون» للكاتب الصحفى والاديب **محمد سلماوى** وفيها يطرح المؤلف هموم شخصية انسانية حية عاشت بيننا لكنها كانت تحمل بين جنباتها الكثير من الشجن والمتاعب التى لاتتحملها أنثى رقيقة مثل «نسرين حورى» تعمل بالصحافة وفرض الشعر. إن مأساة نسرين حورى بطلة رواية الخرز الملون هى مأساة الوطن العربى كله وليست مأساة فلسطين وطنها الاصلى فحسب او مصر التى عاشت بها مهاجرة من جراء تسلط «اليهود» عليها وعلى أسرتها..

إن مايقدمه المولف بشكل وثائقى عما تعرضت له نسرين حورى من ظلم ومعاناة قد كشف لنا الجانب الانسانى المستور فى هذه الشخصية. فقد تعرضت للظلم والاضطهاد من أقرب المقربين لها وتعرضت للهجر والمجافاة من الاشخاص الذين وضعت ثقتها بهم إن أحداث الرواية التى تدور فى خمسة أيام فقط اختارها المؤلف بعناية وقسمها بشكل فنى جديد ابتداء من ١٤ مايو ١٩٤٨ أنتهاء بـ ٢٠ ابريل ١٩٨٠ تكشف عن الاحداث التاريخية المأساوية التى مرت بها الامة العربية ونكشف أيضا عن التحولات الجذرية التى لاحقت هذه الأحداث بالنسبة للشعب الفلسطينى بوجه خاص والأمة العربية بوجه عام.

والشئ المثير فى هذه الرواية أنها صيغت فى شكل فنى بسيط يجمع بين السرد الروائى والحوار فى آن واحد. كما دمج المؤلف الأشعار الحية لبطلته وخطابات الشخصيات المقربة لها، والتى على علاقة وثيقة بها مما أضفى على العمل المصداقية والجرأة الأدبية التى تفتقدها كثيرا فى الأعمال الوثائقية.

التراث النقدى: د. رجاء عيد

للدكتور رجاء عيد صدر مؤخرا كتاب **«التراث النقدى: نصوص ودراسة»**. وهو بحث فى النظريات النقدية عند النقاد العرب الأقدمين: ابن قتيبة فى كتابه : الشعر والشعراء، ابن طباطبا في كتابه: عيار الشعر، قدامة بن جعفر فى كتابه: نقد الشعر، أبو هلال العسكرى فى كتابه: الصناعتين ، ابن رشيق فى كتابه: العمدة، حازم القرطاجنى فى كتابه: منهاج البلغاء.

يتعرض الناقد، من خلال ذلك، لقضايا صناعة الشعر وتنظيره، والطبع والصنعة، عمود الشعر، طبقات الشعراء، القدماء والمحدثون، الموازنات، السرقات ، الشعر المنتحل.

يقول د. عيد أن عمله يأمل ان يسهم فى معاودة قراءة تراثنا النقدى بالاعتماد على النصوص النقدية نفسها، ليتحقق هدفان: الأول إتاحة الفرصة للقارئ ليعايش النصوص التراثية فى صورتها التى ورثناها، والثانى:

توفير مزيد من الثقة والأمانة العلمية فى تتبع دراسته بالنصوص. وهو يتوخى، بذلك، المشاركة فى الإبانة عن ثراء ماورثنا وعن قيمة ماتركه لنا الأسلاف فى عصورهم المختلفة.

شهوة الرحيل: فاروق منجونة

رواية جديدة للكاتب السورى- المقيم بلندن- فاروق منجونة. صدر للكاتب من قبل: أنا كويتى، قطر بنت آل ثانى، الحب بين ضفتيه، فرسان الجنادرية.

سيقان القاهرة

عن دار «مصرية» صدرت للقاصة المتميزة «صفاء عبد المنعم زايد» أولى مجموعاتها القصصية «تلك القاهرة تغرينى بسيقانها العارية» والمجموعة تضم أربع تجارب قصصية، تحاول القاصة أن تخرج من خلالها من نمط الحكى التقليدى، لتحلق فى عوالم التشكيل المملوءة بزخم الحكايات والتفاصيل الحميمة، جاعلة من «الآخر» الملاذ الذى يحمل مفاتيح الخروج «طرف» التجربة.

اغسطس...الجابرى

عن «مصرية» أيضا صدر للشاعر مجدى الجابري ديوانه الاول «أغسطس» والديوان يتضمن سبعه قصائد تمثل تجربة الشاعر المتفردة

ومجدى الجابرى هو أحد أهم أصوات العامية الشباب فى مصر- جيل الثمانينات- وشكل مع الشعراء شحاته العريان ومحمود الحلوانى ومحمد السلامونى ومصطفى الجارجى وأخرين.. عقدة هامة فى قصيدة العامية الجديدة. ظهر فى هذه التجربة التأثر الشديد بالإنجاز الذى احدثته قصيدة الفصحى فى تصور الكتابة المختلفة.

ومجدى الجابرى أكثر شعراء هذه المجموعة حميمية «وطراوة».. ويجئ بديوانه «أغسطس» ليضيف إلى النفس شيئا من الطمأنينة يقول فى طرطشات موجة حلم:

اضحك علينا..يانيل،
كتبت ايدينا...الموج على الجلاليب
واتمرجح.. الراحل على خيلنا
بين النفس والصوت.
الله عليك الله
يامبتدى بالموت
نفسك بيمسح للفرس يرتاح..
وبيرمى فى صدر البنات..
مرجيحة الجنة.



هذا الكلام الساكت الكثير

لابد أن هناك عصابا سارحا، هو السبب فى تلك الحالة غير المبررة من الضجيج الذى يحدثه الأدباء والمثقفون، و ترتفع خلاله أصواتهم، وتشوح أياديهم، ويتقاذفون عبارات تبدو كبيرة، ويفترشون على الصفحات الثقافية للصحف، وهم بكامل عدتهم وعتادهم، وقد نظموا صفوفهم، واتخذوا أماكنهم، وكأنهم ينوون خوض المعركة الفاصلة فى الحرب الأدبية العالمية الأولى..

ومع أن البيانات الحربية تتوالى، والعبارات الكبيرة تتقاذف والأغانى الحماسية تتصاعد، إلا أن غبار المعركة ينجلى، فاذا بها تنتهى دون غالب أو مغلوب، ودون انتصار أو هزيمة، ذلك أنه لم تكن هناك حرب، أو بمعنى أدق لم يكن هناك موضوع للحرب، ولكن الأدباء يشعرون بالملل، أو بالفراغ، أو بالضياع، فيصرخون، ويفتعلون معركة مثل معركة «الصفوة والحرافيش» أو حرباً مثل حرب جائزة الدولة، ليبددوا بالصراخ عنها الزائد من طاقتهم، ويذهبوا عن أنفسهم السأم، فإذا مااقتربت بسذاجة من ساحة القتال، لتقوم بدور «بيريز دى كويار» فى صيانه السلم الأدبى العالمى، فوجئت بأن الأمن الثقافى مستتب، وبأن المعركة هى مجرد شقاوة أدباء، يمثلون عليك، أو على أنفسهم، أو على الوطن، لذلك ينفخون الغبار الذى أثارته أقدامهم فى وجهك قائلين ببراءة: هيه.. وضحكنا عليك!

ولابد أن هؤلاء الأدباء ليسوا أحفاد طه حسين، الذى ظل يثير المعارك نصف قرن مع الأزهر والجامعة والبرلمان وديكتاتورية اسماعيل صدقى، ومع المدارس التربوية التى كانت تعشش فى وزارة المعارف، ولايوجد مايربطهم تاريخيا بسلامة موسى أو أحمد أمين أو زكى مبارك أو الزيات، أو عشرات من الذين تعودوا أن يخوضوا معارك أدبية حقيقية، لأهداف تتعلق بتقدم الفكر وتحرر الوطن واستنارة العقل، والمعتقد، ولعلهم يمتون اليهم بصلة قرابة، ولكنهم لايجدون فى واقعهم الاجتماعي والسياسى التعيس مايدعوهم لخوض معارك حقيقية حوله، فتكون النتيجة هذه المعارك العنيفة التى يتكشف غبارها عن لامعركة، لأن ماحدث هو لبس فى فهم معنى عبارة، أو مجرد رغبة فى الصراخ لاستثارة الحماس تجاه لاقضية، أو إشاعة ألفت خصيصا من أجل تسخين الجو الثقافى.

والحقيقة أن حياتنا الثقافية والأدبية مليئة بما يستحق أن يعارك الأدباء من أجله، ولكن هذا العصاب السارح هو المسئول عن تلك المعارك الهزلية، التى تستنفد الطاقة، وتهدر الورق، ويتبادل خلالها الطرفان، مايسميه اخواننا السودانيون بـ «الكلام الساكت»، وهو الكلام الذى لايقول شيئا..

ويا أدباء هذا الزمان: شبعنا من الكلام الساكت... فنقطونا على الأقل بالسكات المتكلم!

صلاح عيسى

الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

انتظروا قريباً

الكتاب   من سلسلة

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

الرواية الفريدة للعالم الراحل

مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر

مع إضاءات نقدية بأقلام

د . شكرى عيّاد

محمد عودة

فريدة النقاش

محمد روميش

إبراهيم أصلان

لوحة الغلاف للفنانة / إيفلين عشم الله

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
احوال مورفيتلي سابقا
تليفون ٩٦ ٤ ٣٩

محمد الغزالي / كامل زهيري / محمد عصفور / فهمي هويدي / رجاء النقاش / محمد أحمد خلف الله / فرج فودة / خليل عبد الكريم / بيومي قنديل / محمد عبد السلام العمري



روائي سوفيتي مطرود :

ما يجرى الآن تعتيم للعقول

في مهرجان التجريب : الوزير يمنع التجريب





أدب ونقد

السنة الثامنة/ اكتوبر ١٩٩١/ العدد٧٤



الرسوم الداخلية

للفنان: ممدوح سليمان

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد على

صفاء سعيد



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

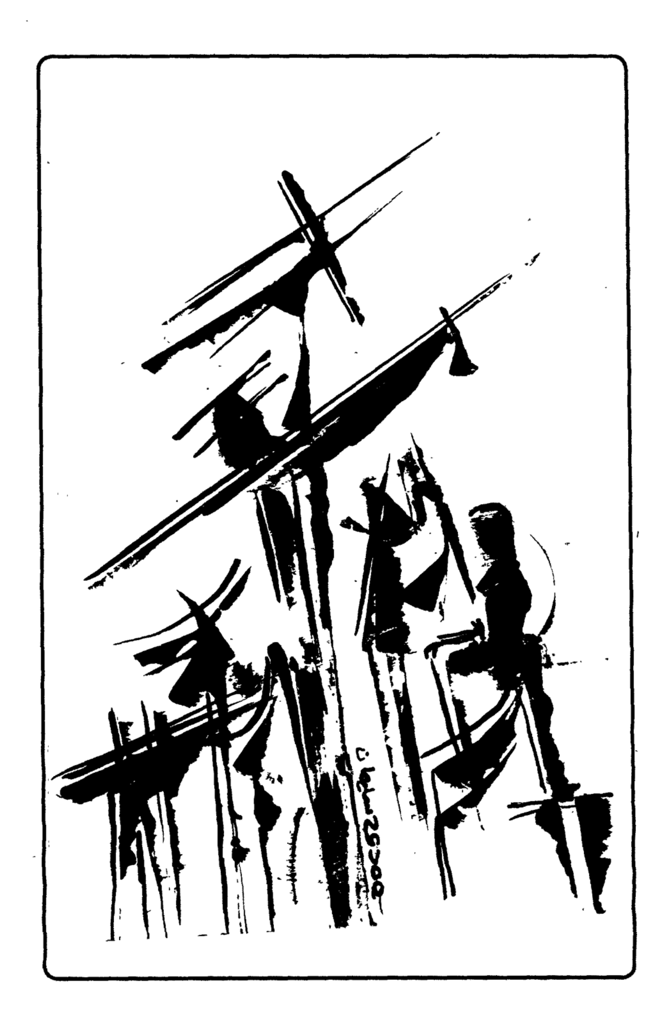
ت:٣٩٣٩١١٤/٣٩٢٢٣٠٦

فاكس الأهالي: ٣٩٠٠٤١٢/فاكس اليسار:٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد/١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار/ ترسل باسم الأهالي مجلة أدب ونقد.

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لأصحابها

أدب ونقد



فهرست

أول الكتابة

لم تصل معركة التنوير فى بلادنا إلى نتائج حاسمة أبدا .ومثل هذه النتائج الحاسمة كانت البداية الحقيقية لشعوب أخرى للولوج إلى العصر كقوى فاعلة فيه حين إنفصل الدين عن الدولة وعن الثقافة وأخذ كل منهما يمارس سلطته المستقلة فى ميدانة دون عدوان على الآخر. وتتعرض ثقافتنا لأذى بالغ كلما فرض الدين سلطته عليها لنجد أنفسنا فى نهاية القرن نخوض مجددا تلك المعارك التى بدأت فى أوله أى فى زمن الاحتلال وهيمنة النظام القديم، وليس تشابه الظواهر مجرد مصادفة، بل إن واقعا موضوعيا مشابها يؤدى غالبا إلى إنبعاثها بالصورة نفسها مع إختلاف فى التفاصيل.

لم نشأ أن تمر واقعة إعتراض الشيخ محمد الغزالى من موقعه كرجل دين على قصة «بعد صلاة الجمعة» لمحمد عبد السلام العمرى مرور الكرام فقررنا أن نعيد نشر النصين (ونحن نرفض جملة وتفصيلا الأسلوب الغوغائى الذى تعاملت به وزارة الثقافة مع عرض «اللعبة» للمخرج منصور محمد باعتباره عدوانا صريحا على حرية الابداع)، وندير حوارا واسعا بين عدد من المفكرين والكتاب حول القضية لتكون محور عددنا هذا على أمل أن نصل إلى مايمكن أن نعتبره ميثاقا للحرية، حرية إالابداع الفنى والإجتهاد الدينى معا، دون أن نقع أسرى لوهم إقتراب النهاية السعيدة للمعركة التى دامت قرونا فى الثقافات الأخرى ولها فى تاريخنا آلاف الصفحات المملوءة بالفضائح ومئات الشهداء الذين سقطوا دفاعا عن حرية الفكر والعقيدة والاجتهاد، ومعاركنا الوطنية ضد الأمبريالية والصهيونية ومعاركنا الاجتماعية ضد الاستغلال والافقار هى أولى بشهدائنا، وان كانت حرية الفكر والعقيدة والاجتهاد لا تنفصل عن هذه المعارك جميعا.

نأمل فقط أن تكون الصفحة الجديدة واحدة من الصفحات الأخيرة ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين الذى ستتحدد فيه بطريقة صارمة مصائر شعوب وحضارات وثقافات.

ماالذى سيبقى وما الذى سيتحول إلى حفريات وذكريات مفرحة أو مؤلمة...؟

ان الاجابة على هذا السؤال لن تكون مهمة قوى مجهولة بل هى مهمة الشعوب اليقظة أو الخاملة.. وساحة الفعالية الفكرية والإجتماعية والسياسية هى وحدها الساحة، والمثقفون المصريون الوطنيون بكل اتجاهاتهم ومنطلقاتهم مدعوون لأداء دورهم إذ يتطلع الشعب المنهك الى الشجاعة والقدوة والريادة ، وما إستسلامه للمشعوذين والدجالين وقوى الظلام والأستغلال إلا اليأس من جهة وغياب دور مثقفيه من جهة أخرى.

ولأننا نعرف أن مثل هذا الدور ليس شأنا فرديا بل إنه فى حاجة الى حماية الجماعة المستنيرة، نطرح للنقاش فكرة المثقف الجماعى كظاهرة ممكنة ونتطلع لاسهامكم الخلاق فى تطويرها وابتكار الأشكال لتبلورها فى عمل له صفة الدوام وقدرة التطور، فقد توقفت أوكادت كل الأعمال الجماعية للمثقفين من أجل توسيع الهامش الديموقراطى المحدود، بدءا من إضراب الفنانين وصولا الى المؤتمر الثانى للصحفيين المصريين، لأنها لم تساند بعضها بعضا لتتثابر فلا تنطفئ جذوتها ، وبقيت كل منها تحمل طابعا مهنيا ضيقا دون أن تصبح جزءا من حركة عامة أشمل وأعمق.. فانطفأت جذوتها أو كادت وذهب كل لحاله، وأصبح الايقاع البطئ والركود العام سمتين غالبتين فى حركة المثقفين بينما تغلى الحياة الشعبية عفويا ليفتح غليانها الباب لآلاف الإحتمالات التى تقول شواهد كثيرة أن التطور الديموقراطى العقلانى لايأتى فى المقدمة منها.

يحمل لكم عددنا أيضا شهادة فريدة لروائى ومؤرخ سوفيتى منشق طرده بريجنيف من وطنه وعاش فى الغرب الذى إحتفى بنقده للشيوعية وحاصر نقده الجذرى للرأسمالية، وهو يقول فيما يشابه النبوءة وقبل وقوع الأحداث الأخيرة فى الاتحاد السوفيتى:

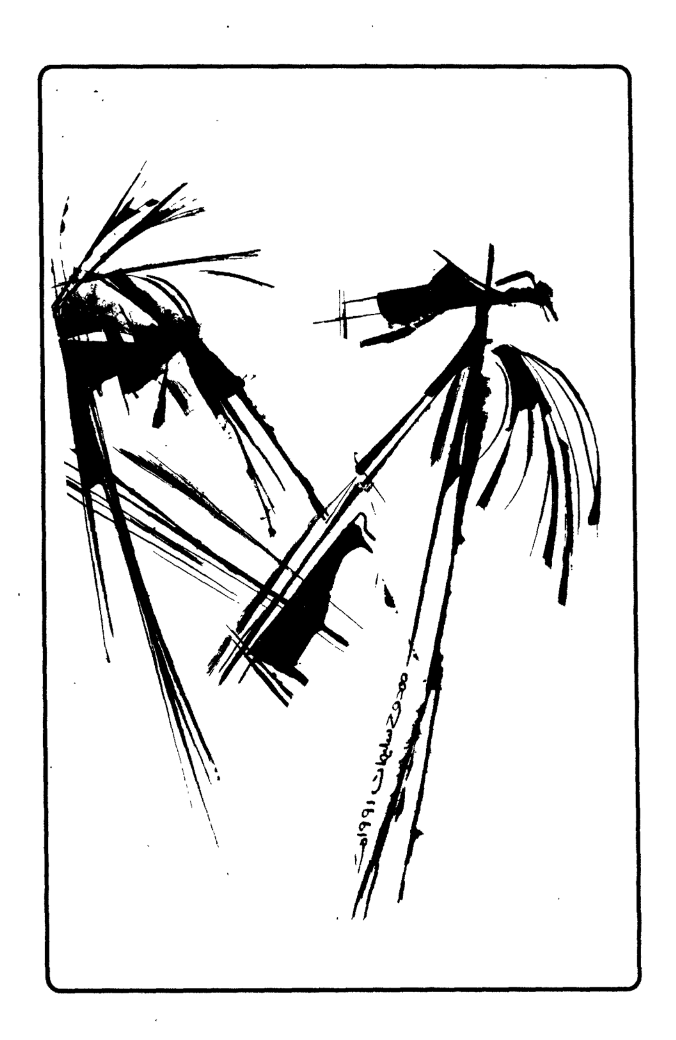
«فبلدى اذا سارت على طريقة الغربنة (أى الالتحاق بالغرب الرأسمالى) سوف تمر بمرحلة تراجيدية، ستبرز خلالها أقلية من المجتمع السوفيتى مؤلفة من مواطنيها الأسوأ، والأغلبية سوف تتحول الى المعاناة والاستغلال..»

إن هذه الشهادة تدعونا الى التدقيق فى إختيارنا للنصوص التى ستتدفق على العالم أجمع فى زمن إجتياح المثل الأعلى الرأسمالى لعقول وقلوب الملايين على إمتداد المعمورة، وسوف يكون علينا أن ندافع بكل مانملك من قوة عن الديموقراطية الحقة أى المثل الأعلى الاشتراكى الذى يتعرض للتشويه فى كل مكان، بل سيكون علينا أن نسهم فى تكوين ملامحه الجديدة فى زمن التراجع والانهيار والآلام، إن مانطمح اليه ليس تكرارما فيه بل سوف نأخذ من كل مافات أنبل مافات.. نتشبث به ونطوره دون أن نسمح للابتزاز أن يجعلنا نخرج من جلودنا.

كما يقدم عددنا ناقدين شابين، فى الشئون الفنية والسينمائية، هما مى التلمسانى ووليد الخشاب. واحتفاؤنا بهما هو جزء من احتفائنا الدائم بكل الطاقات الجديدة.

عددنا يحمل من الأسئلة أكثر مما يحمل من الأجوبة، وهذا شيئ طبيعى فى زمن التقلب الشديد هو طابعه، ولكن للأسئلة فضيلة كبرى أنها تدعوك أيها القارئ العزيز لقراءة فاعلة فنحن نريدك طرفا فى صياغة مشروع الاجابات.. وندعوك لأن تقرأنا نقديا.

المحرر



ملف/ تحقيق

لاتصادروا على الفن باسم الدين

محمد الغزالى/د. محمد عصفور/ كامل زهيرى/ د.محمد أحمد خلف الله فهمى هويدى/ رجاء النقاش/د.فرج فودة/ خليل عبد الكريم/ بيومى قنديل/محمد عبد السلام العمرى

«الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل فى الخير ضعف. هذا شعر حسان فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الاسلام سقط شعره»

الأصمعى

«ما أحد أحب إلى شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره الله عز وجل ولاسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر»

أبو عمرو بن العلاء



تعالت فى الفترة الأخيرة صيحات محاكمة الفن والأدب والابداع عامة بمعيار دينى. فكثرت، باسم الدين، المصادرات، وتعددت حالات التجريم والتأثيم.

ومنذ أسابيع نشرت الأهرام (فى عدد الجمعة ١٩٩١/٧/١٩) قصة قصيرة للكاتب محمد عبد السلام العمرى بعنوان «بعد صلاة الجمعة» (العمرى قصاص مصرى صدرت له رواية «إلحاح الجسد المنهك»، ومجموعة قصصية «شمس بيضاء»). وبعدها بأسبوعين نشر الشيخ محمد الغزالى - وهو المفكر الدينى الرحب والمجدد- فى عموده «هذا ديننا» بجريدة الشعب (١٩٩١/٧/٣٠) هجوما عنيفا على القصة وكاتبها، اتهم فيه المؤلف بتعطيل حدود الله!

و«أدب ونقد»، هنا، تعيد نشر القصة ، وتعيد نشر تعليق الشيخ الغزالى، ثم تقدم تعقيبات وتعليقات لنخبة متنوعة من المفكرين والمثقفين حول الواقعة، وبينهم كاتب القصة نفسه.

وكان سؤالنا الذى توجهنا به للمعقبين هو:

هل يجوز لرجل الدين أن يعين للمبدع حدود مايكتب ومالايكتب؟

ولسنا فى هذا التحقيق، نقصد الى الغض من الدين، ولاحتى من قضية الحدود (التى أثارتها القصة وكلمة الغزالى)، ومدى مواءمة تطبيقها فى أوضاعنا الراهنة من عدمه، ولا التعدى على قيم المجتمع الأساسية، بل إننا- حتى- لانتدافع عن القصة ذاتها التى قد لاتكون- من زاوية النقد الفنى- رائعة فريدة.

إن مايدافع عنه هذا التحقيق، هو حرية المبدع ، وعدم محاكمة الفن بالدين.

وربما كان الأمر شائكا وملتبسا بحق- كما أشار الكاتب الاسلامى المستنير فهمى هويدى فى كلمته، لكن الثابت فى الأمر كله، هو ضرورة توفير الحرية للمبدع، وأن أية أخطاء- أو تجاوزات- تفرزها هذه الحرية إنما يعالجها ويضبطها مزيد من الحرية نفسها، حين تشكل باستقرارها مجرى عاما وانسجاما ناظما لتعارضات المجتمع والفكر والحياة.

وقد يقول قائل: مثلما تريد أن تضمن حرية المبدع، فعليك أن تضمن حرية الناقد، فالشيخ الغزالى نقد القصة وقال رأيا ليس غير.

وهى فكرة صحيحة، بلاشك، لأن دعوتنا إلى حرية الابداع تتضمن الدعوة إلى حرية النقد. لكن الشيخ الغزالى ليس ناقدا، وليس مجرد كاتب يقول رأيا. فهو يكتب تحت عنوان «هذا ديننا»، أى أنه يقول رأى- أو حكم- الدين، كما أن مثل هذا الرأى يمكن أن يشكل متكأ- أو تسويغا شرعيا- يتذرع به متطرف دينى فى إيقاع أذى جسدى مباشر بالكاتب (الذى أفتى الشيخ الجليل بأنه يدعو إلى تعطيل حدود الله). كما أن الشيخ الغزالى له فى مصادرة الأدب باسم الدين سيرة وسجل (أبرز مافيه تقريره بالتوصية بمصادرة «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ منذ ثلاثين عاما، والتى حصل محفوظ فيمابعد، بها- وبغيرها- على جائزة نوبل فى الأدب).

و«أدب ونقد»، على الرغم من ثبات انحيازها لحرية الإبداع والفكر والاعتقاد (وهو مانص عليه دستورنا)، فإنها تتبنى دعوة الكاتب فهمى هويدى فى :اننا محتاجون إلى حوار وطنى مسئول وجاد، يسعى إلى الاتفاق على معايير عامة مرتضاه:

لنتحاور جميعا: بوعى وعصرية ومسئولية، من أجل أن يكون «الدين لله والوطن للجميع»، ولكى يكون «الدين لله والفن للمبدعين»، ولكى تصان المجالات جميعا :الدين ، والفن ، والفكر، والعلم، ولكى لانرفع سيف الدين على كل إبداع (وهو مالم يحدث فى العصور الاسلامية الزاهرة ، التى يتمثلها الدينيون).

إن هذه الصيغة المرتقبة (لجدل حرية الفن وقدسية الدين) سيكون من ثماره أن يزدهر الفن والعقل والعقيدة جميعا. ذلك أن وصاية الدين على الأبداع ليست تضييقاً على الإبداع وقمعا له فحسب، بل هى تضييق للدين نفسه وقمع له، من حيث لايدرى الأوصياء.

«أدب ونقد»

محمد عبد السلام العمرى

قصة

بعد صلاة الجمعة

هكذا بدا ميدان برحة القزاز صباح يوم الجمعة. يندفعون اليه واحداً أثر الأخر بجلاليبهم البيضاء والغتر الحمراء المتوجه بالعقال والشوارع المحيطة وحتى امتداد الشوف خالية من الاشجار والهواء، وقد أغلقت الشوارع المحيطة بالبرحة الحواجز الحديدية الثقيلة ذات الالوان البيضاء والحمراء.

ورغم أنه بداية يوم جديد إلا أن نار الشمس الحارقة تسيطر على الميدان والشوارع سيطرة كاملة، وتحيل المنازل المجاورة إلى اللون الابيض الذى لايستطيع أحد أن يفتح عينيه فيه، اثناء ذلك ترسل الازقة الضيقة صهدها الكامن عبر منازلها القديمة فتساعد على اكتمال دائرة الحرق.

ليلة الأمس وهو محمد يستمع إلى نشرة الاخبار فى التليفزيون نبه المذيع وهو ينظر إلى المشاهدين بغيظ وتشف إلى ان هناك اقامة للحدود ستنفذ غدا الجمعة فى عدة مدن. استمع اثناء انكماشه إلى اسم برحة القزاز فى المدينة التى يعمل بها.

لقد جاء إلى هذه البلاد منذ فترة، واستمع كثيرا لتفاصيل إقامة الحدود لكنه عندما كان يقرر مشاهدتها ويحين وقت التنفيذ يحجم عن الذهاب خاصة بعد أن رأى السياف وتعرف عليه، وقبل عزومته واعضاء مكتبه، وأتيح له ان يرى الرعب قائما فى منزله. ومنذ مجيئه الذى مر عليه حين من الدهر وايامه تمر على وتيرة واحدة، ليس بها جديد، واذا ما غادر تلك البلاد لن يحمل لها الا ذكرى تطاير وبر الخيام، وذكرى الاعداد والارقام، وحياة البدو الرحل الغليظة، وافكارهم الشكاكة، وستبدو وكانها ذكريات متعثرة لأزمنة غابرة يصعب الامساك بها بسبب رمل الصحارى الذى ترسب على ذاكرته.

وتساءل عما دفعه هذه المرة إلى الاصرار على مشاهدة اقامة الحد الذى سيقصون فيه رقبة شاب

حكم عليه بالموت، ساعد على ذلك وجود السياف فى مكتبه الليلة، فاستعد ونام فور انتهاء برامج التليفزيون لان عليه ان ياخذ مكانه فى الصفوف الأولى ليتمكن من مشاهدة تنفيذ تلك الطقوس كما زملاؤه الذين يسكنون معه منزلا استاجره لهم كفيلهم الذى يعملون لديه والذى اتصل به منذ مدة واوصاه على رجل هام قادم إلى المكتب الان.
عندما دخل ازاح الهواء وضغطه بجسده العريض وطوله الخرافى فحجب لوهلة الإضاءة الكهربائية المنبعثة من السقف، وتنبه هو الجالس إلى ترابيزة الرسم لنظرته الحادة، القلقة والبغيضة، والى وجهه الاسود اللامع البريق فاسترجعت ذاكرته صورا من عصور قديمة، وتساءل كيف دخل هذا الرجل من هذا الباب؟

فالمقاييس الانسانية المتعارف عليها هى التى اقرت نظريات العمارة، وحددت ارتفاعات الابواب والشبابيك وعروضها، لكن قامة هذا الرجل وعباءته البنية الخفيفة فوق جلباب ابيض يضفى عليه رهبة خاصة، تعلو رأسه بالغترة الحمراء المزركشة بالابيض يعلوها العقال، نبهته إلى ضرورة اعادة النظر فى كل المقاييس.

القى الرجل السلام جالسا دون استئذان، وبدأ يفك حزامه الاسود العريض الذى بات من الصعوبة على بطنه تحمله، والذى يظهر فى جانبه مقبض خنجر مقوس مشغول بالذهب والفضة.

هو الجالس إلى مكتبه لم ينتبه إلى الأخر الذى جاء معه، والذى يقف فى تراخ ممسكا بعصا خزران رفيعة تنتهى بمهماز، ابدى الرجل رغبته فى عمل خرائط التصميم المعمارى لارض فلته الواقعة ضمن مخطط الامير التى منحها له كهبة بصفته السياف الملكى للمدينة وهو على قدر ما شرح الرجل بتأن واضح استطاع ان يفهم طلباته.

والشيء الذى لم يستطع المعمارى استيعابه او فهمه هو رغبته فى بناء حظيرة للطيور والدواجن فى الحديقة التى اقترح مساحة كبيرة جدا لها لاتتناسب مع المساحة الكلية وتؤثر على التصميم المعمارى الذى يريده.

هذا أول طلب من نوعة منذ أن قدم بيديه أحد ويرغبه، وقدر استطاعته تخيل مكان تلك الحظيرة حتى لاتتعارض مع قوانين البلدية، ثم اتفقا على كل شيء، وميعاد اخر ليرى الرجل التصميم ويوافق عليه.

الرجل البدوى الفطرة لاحظ استغراب المعمارى من طلب مكان حظيرة للدواجن فدعاه وأعضاء مكتبه على الغداء فى منزله. ناقش المعمارى طلب مكان حظيرة للدواجن مع الرجل وزملائه وأفاضوا فى المناقشة واكتشفوا ان الساعه قد جاوزت العاشرة وعليهم غلق المكتب والنزول حتى لاتتعرض لهم الدوريات اللاسلكية. ويطلب منهم تصاريح المرور ليلا، ونبه زملاءه إلى اهمية الاطمئنان على اذن الإقامة الخاص بكل منهم.

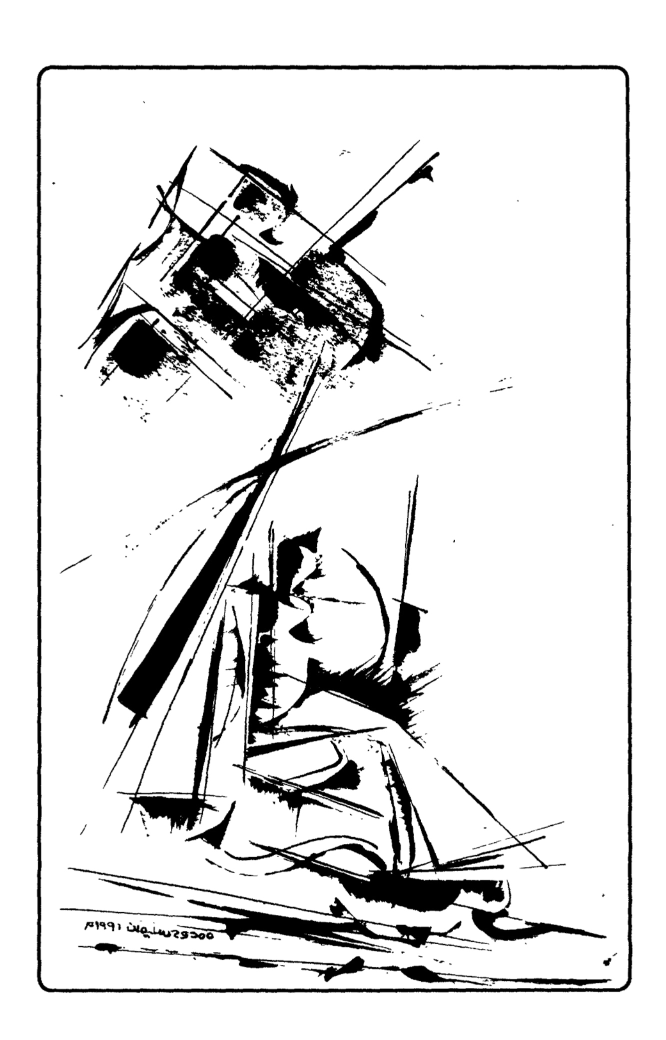
برحة القزاز ساحة كبيرة ملحقة بالمسجد الجامع، تم تصميمها بحيث يستطيع رجال الأمن التحكم فيها فور سد الطرق حولها، ورأى أثناء قدومه عديدا من سيارات الشرطة التى اخذت مواقعها فى اماكن عدة، وانهال الغزو التلقائى للجلاليب البيضاء التى تترى، وتأخذ فى تؤدة مواقعها منبسطة الاسارير ضاحكة الوجه متبلدة وباردة الأحاسيس.

الخناجر المعلقة بأحزمة وسطهم تذكره بتلك الغرفة القديمة التى رأها فى حديقة منزل السياف بجوار حظيرة الدواجن والطيور والخرفان، ففور ان وطد السياف علاقته بهم سمح لهم بزيارته فى منزله القديم، وكشف عن تلك الغرفة المليئة بالخناجر المقوسة اللامعة والصدئة لصديقه المعمارى الذى لاحظ السيوف المعلقة باطوالها واحجامها المختلفة والكثافة الثقيلة لحديد سلاحها، وتطلع مذهولا محاولا أن يمسك احدها فلم تسعفه قوته وساعده الرجل فى تثبيت السيف مكانه.

ينظر إلى زملائه الذين يتناوبون النظر بامعان إلى الخناجر المعلقة الدقيقة المطعمة بالذهب والفضة والجرابات المصنعة منها، والمطعمة أحيانا بالأحجار الكريمة التى انطفأ بريق لمعانها.

وفى أحد السيوف لاحظ بقايا دماء وضبط ارتعاشة اطرافه واصطكاك اسنانه، ولم ينتبه احد من الجمع المحتشد لذلك، واستمد طاقته من الأجانب الموجودين على مبعدة منه، وتأكد ايضا انهم يستمدون مقاومتهم منه.

بقيت مدة على اقامة صلاة الجمعة، وكلما مر وقت كلما ازداد ضغط كثافة الجلاليب البيضاء



النظيفة والزاهية والفرحة، ورأى البعض منهم على مبعدة يهرولون ويسندون عقالاتهم بايديهم، وعلى مسافة ابعد قليلا لاحظ المطوع الملتحى ماسكا بالعصا رافعا اياها فى الهواء داقا ابواب المحلات فيسرع اصحابها إلى غلقها، حينئذ يعرف ان ميعاد الصلاة قد قرب، ورأى احدهم يتلقى ضربا على مؤخرته جاريا محاولا اغلاق محله، تلفح شمس يومهم الوجوه فيتناسون فى زحام رغبة المشاهدة اخاديد العرق وضربات الشمس. حاول ان يشب على اظافره حتى يقبض على الهواء الذى تعذر وجوده رافعا رأسه إلى السماء، تجوب عيناه المكان الذى قفزت منه يد مقطوعة ومعلقة على عمود الإضاءة القريب منذ يوم الجمعة الماضى تتأرجح بفعل الريح العالية غير الموجودة، ورأى ان اليد منكمشة. وضامرة، وتبدو من تكاثر الذباب عليها كأنها بقايا جيفة يحوم حولها حتى يتمكن من ايجاد مكان له عليها.

والحواجز الحديدية تحتجز عشرات السيارات فى كل اتجاه، والمنازل المخيطة بشرفاتها مليئة بالناس واصدقائهم. وكلما مر الوقت تأتى طوفانات اثر اخرى من الناس الحليقى الذقون، يبرز شعر رؤوسهم الاسود الناعم بصورة ملفتة من غتراتهم. تفوح منهم روائحهم العطرة الناعمة، يهمسون بالاحاديث الطرية المخنثة.. وتبدو همساتهم موحية، وقد بات واضحا من الجمع المحتشد ان ناس المدينة وقراها قد جاءوا جميعا ليشاهدوا، ويضيفوا يوما جديدا لأيامهم وذكرياتهم .قبل أن ياتوا الى البرحة التى ياملون ان يحجوا اليها اسبوعيا يجوبون السوق المجاورة.. فيشاهدون باعة الصقور المغطاة رؤوسها، وهو يقف امام تراث السلطانيات الخشبية المصنوعة خصيصا للبن النوق والمحلاة بالنحاس الأصفر والفضة، ومقاساتها الصغيرة والكبيرة.

تدفعه الجموع فيندفع ، وتتراخى فيتراخى ، واضحت محاولة الخروج من هذا المكان ضربا من العبث فانصاع لمصيره بفعل الصبر الذى تعلمه من دراسة العمارة والذى حقق له الامتياز على دفعته، وهيىء له أن المكان ملئ بالخناجر والسيوف، وان اغلبها خناجر مقوسة مثلومة النصل تسيطر دقة الصنعة وفنيتها عليها.

ولم يشغله هذا الزحام عن أن يشاهد باهتمام وتركيز اثنين من العسكر قد قبضا على اوروبى مختبئ، يخرجانه بعنف ووحشية، وفى جهة اخرى لاحظ انهم قد قبضوا على اخر مخبئا احدى الكاميرات فى جيب جلبابه الأبيض الواسع.

لاتبرح مخيلته وقائع تلك الزيارة التى قام بها وزملاؤه لمنزل السياف والتى بات عليه ان يحملها عبئا ثقيلا على كاهله كلما واتته فرصة الاستيقاظ والانتباه، ولم يكن البيت الشعبى القديم منفصلا عما يحتويه، اذ ان واجهاته الخارجية تبدو للناظر من بعيد كانها واجهة لسجن من العصور القديمة، وكانت اخشاب سقفه تئن انينا موجعا، وخيل اليهم ان ارواح القتلى الذين أريقت دماؤهم جاءت الآن لتشتكى وتنتقم، وانهم يكادون أن يشاهدوها من بين شقوق وتنميلات المنزل القديم.

تاتيه وهو مازال واقفا مذهولا لهول ماورط نفسه فيه الرائحة الزنخة لزرق الطيور اللزج الدافئ المنبعثة من الحظيرة، وتمر على مخيلته الاوعية النحاسية والفضية واباريق القهوة المتناثرة والمتراصة بعضها على بعض، والتى فقدت بريقها بسبب التراب الذى تجمع عليها لمدة طويلة، فأخذت شكلا متسقا خارج غرفة الخزين المجاورة للحظيرة وداخلها.

عندما جاءوا لاحظوا جميعا أن المدينة مليئة بالاسواق والمحلات الكثيرة والمتعددة للدجاج الذى تدعمه الدولة، ولم يستوعبوا هرولة الرجل واقفا ومقعيا، جاريا ولاهثا يحضر المياه والحبوب للدواجن التى يمكن الحصول عليها جاهزة بسهولة.

وعندما ذهب ليطمئن على إعداد الغذاء فتح احدهم بابا اخر مجاورا للحظيرة فصفعتهم رائحة الجيف العفنة والنتنة الزناخة التى اندفعت، والمنظر البشع لجثث الدجاج المكومة بكميات هائلة، والديدان التى تتنطط وتشفى.

لقد بدت كمقبرة جماعية لمزرعة دواجن اصابتها الكوليرا فقضت عليها جميعا. ظهرت الرؤوس المكومة على جانب منها فاغرة افواهها الى السماء بتواز رأسيا وافقيا مستنجدة فى صمت الموت متأهبة للصعود.

وبدا لهم منظر الدجاج الهرمى المتدرج فى

فوضوية بالوانه البيضاء المكتسبة الوانا اخرى صفراء وسوداء متداخلة منظرا طاردا وجاذبا للروح مستدثرا بها، وما لبثت تلك الروائح ان رجت امعا ءهم، قلبتها باسرع من استعداداتهم لتجاوزها وبدا منظر التقيؤ وقذف مافي جوفهم منظرا باعثا على الشفقة والقرف والهروب ولم يستطيعوا غلق الباب فانكفأوا على انفسهم.

جاء السياف الضخم الجثة مسرعا اثر اندفاع الروائح الكريهة وانتشارها في الهواء الذي اخترق التنميلات والشقوق وشيش الشبابيك المفتوح زجاجها، والذي من خلاله تتمكن نساء الرجل من النظر والتمعن في ضيوفه. ويشفين غليلهن من الفتحات الموصدة.

ومع اشتداد حرارة الشمس يوم القص الذي بدا ان ليس له نهاية تأتي الرائحة الثقيلة للموتى كانها الغراء الساخن المختلط بالثوم والبهارات الحارة، لتثير الاعصاب المنتظرة والمتوترة وتلفح افواههم تلك الروائح التي تهب من المدافن التي لايفصلها عن برحة القزاز الا شارع وامتداد سوق الخضاره، ومبنى صغير منعزل يسمى الشرشورة معد اعدادا خاصا لاستقبال الموتى وغسيلهم قبل الدفن.

ومن الخلف أمام مستشفى الملك تأتي اليهم روائح قنوات صرف المجاري الراكدة والمفتوحة والتي يتكاثر عليها الذباب والبعوض والديدان، والحشرات الطائرة والزاحفة والتي يكثر الاولاد في بعض الاحيان من الخوض فيها.

وقد لاحظ رغم مايعتريه من خوف ورعب توقع المشاهدة الاولى نسبة كبيرة من الوجوه السوداء والسمراء التي ترتدي الزي الوطني لهذا البلد، وخطر في ذهنه انهم ربما جاءوا لتشجيع هذا السياف الاسود المهيب، والذي يراه في حالة هياج شديد يحمل سيفه في حديقة منزله لابسا كامل ملابس الخروج التي يلبسها يوم الجمعة رائحا وغاديا في الحديقة متنظرا ومستمعا لصوت الميكرفون الذي يمهد للقص.

فقبل صلاة الجمعة بوقت كاف يقوم بتكثيف أعداد الدجاج الذي يرى دمه كافيا وشافيا، والذي يصيح ويفرد اجنحته مستنجدا في خوف جماعي، والذي اضحت قرقرته رعبا واستنجادا.

وعندما يستمع خياله لنداء لا اله الا الله، محمد رسول الله يقوم برص الدجاج بعضه بجوار بعض، بواسطة حبلين متوازيين، الحبل الاول لسيقان الدجاج واجنحتها والحبل الاخر لمناقيرها والذي بواسطته يستطيع ان يشد رقبة الدجاج ويجعله مرتفعا وثابتا، يبعد الدجاجة عن الأخرى بمسافة لاتقل عن متر، يشد حباله بين سوري الحديقة المتوازيين بواسطة الحلقات الحديدية المثبتة في الحوائط يفتح الشبابيك لنسائه واولاده. ويصبح صيحاته الهستيرية مستشهدا، ومكبرا ،وتندفع شبابيك الجيران المطلة على حديقته، ويرى الوجوه التي تبص في تراخ وانتظار. وعندما يرى كومة من الاولاد والرجال ينتظرون على باب حديقة منزله يفتحه لهم، وهم قد تعودوا على النظر وعدم الدخول.

بسكينته الفضية اللامعة والباترة التي مايفتأ يسنها على الحجر المعد خصيصا يقوم مؤديا طقوس الذبح الجماعي رافعا يده مبعدا بين ساقيه قاصا بتودة وبهدوء واحكام شديد رقبة الدجاجة الاولى التي يندفع دمها ضعيفا وواهنا.

ترتخي رقبتها الى اسفل في استسلام ومذلة، فتتساقط دماؤها تحت ثقل جسدها المعلق من الجناحين والساقين بالحبل الذي ينفك وينساب ويهدأ. ثم يتركها الى أخرى فتتصاعد صيحات الخوف المجلجلة وصرخات الاستغاثة الجماعية، ويأخذ بعد الانتهاء من مهمته في قطف الرؤوس من الحبل الاول الذي مازال مربوطا مرتخيا ويضعها في الشنطة البلاستيكية المخرمة الصغيرة.

ويضع جثث دجاجه الملوث بالدماء في شنطة اكبر من الاولى ثم يفتح باب مخزنه المجاور بتأن واضعا الرؤوس في الجانب المعد لها بطريقة عشوائية ،وفي الجانب الاخر يقذف تلك الجثث النابضة لتتلقفها في مودة وشبق جثث الدجاج القديمة.

يرى رؤوس الدجاج تنتقض، وتعتدل، وتتوازى متجاورة صانعة خطوطا متسقة مع الرؤوس القديمة ناظرة الى السماء فاغرة افواها داعية ومستنجدة.

يزيل اثار الدماء من الحديقة، وتختلط الروائح العطنة المنبعثة من مخزن الدجاج مع الروائح النتنة

للأماكن المحيطة بالموقع، وتؤكدها رائحة هذا العرق التى لاتطاق المنبعثة من الاجساد حوله فيحترق فى وقفته بلظى القيظ الذى افسدت هواء تلك الروائح والذى يسلب الانفاس ويرج الامعاء.

ينتبه الى الصمت الذى ران، والى الحركة غير العادية فى الطرف الآخر للبرحة بجوار المسجد مباشرة، فقد تغير الميدان فجأة ، فبالاضافة الى الجنود الموجودين فيه تدفقت اعداد اخرى كثيرة. وتوالى قدوم السيارات فى الشارع المخصص لها وبان واضحا فيه السيارات الاخرى الخاصة بالاسعاف والقاضى، وانزوت على مبعدة فى ركن سيارة الامير المجهزة بدائرة تليفزيونية مغلقة.

من موقعه المضغوط فيه ضغطا محكما رآهم يدفعون الصفوف الامامية محاولين ابعادهم. يرتج على اثره الجمع فى الخلف الذى علا صخبه وهاج بصوت مكتوم الى الداخل، انبت زوما جماعيا غير واضح المعالم، وبدت اصواتهم متآلفة مع اصوات قادمة من مزارع الخنازير ولم يستبن كلمة واحدة محددة.

وظهرت المساحة الخالية من الناس التي سمحت بمرورآل سيارة التى جاءت مخترقة طريقها وسط السيارة الشرطة بتؤدة متوجهة الى وسط الميدان الذى توقفت فيه بتأن ونعومة.

بان للناظر عن قرب الرشاقة التى تقفز بها السياف من الخلف، ورأى حزامه الاسود العريض المخرم حول صدره والنطاق المحمل بسيفه حول الوسط، وعلى قدر معرفته به لم ير قبل الان على وجهه كل علامات الفرح والسعادة هذه، ولم يحاول الفهم لان الرعب الذى انتابه والقشعريرة قربا المسافة بين الذهول والجنون حتى اختلطا تماما، وكاد يغمى عليه، أو ربما اغمى عليه دون ان يعى او يحس احد من هذا الجمع به فالصخب وثبات وقفته بفعل ضغطهم عليه من جميع الجهات اذابا كل احساس واهتمام.

ولم ير علامات الرضا والبهجة على وجوههم التى لاشئ يؤرقها مطلقا، وفرحة المشاهدة التى انتظروها وبات تحقيقها وشيكا.

ولقد ادرك بضغينة وكره لنفسه لم يعهدهما من قبل انه أوشك على مشاهدة الذى سمع عنه كثيرا والذى رفض المشاركة فيه وانه سيرى قص رقبة انسان علنا، ولعن الفكرة والذين شجعوه على ذلك والسبب الذى جاء من اجله هذا البلد، وبات الخروج من هذا المازق قبل تنفيذ الحكم ضربا من الجنون عاقبته وخيمة لمن يحاوله.

تنامى الى سمعه همهمات وتأييد كما يحدث فى سباق رياضى له مريدوه ومشجعوه وهو وحده الخصم الوحيد فى هذا الخضم وربما هناك كثيرون مثله من الأجانب الذين لايظهر منهم احد، وعلت الأصوات والدق بالارجل والصخب المستطير، ثم استحال الهدير الى غليان متفجر بالفرح والتهليل، وعندما نزل المتهم ابن التاسعة عشرة خيم صمت القبور على الجميع الا ان العيون التى اتيح له ان يراها كانت تبظ من مآقيها فى متابعة نزوله وحركاته.

فرأى يديه واضحتين فى قيدهما الحديدى من خلفه وعينيه مغماتين بعصابة سوداء محكمة الربط، وشعر رأسه محلوقا، وجلبابه الابيض مكرمشا ومتسخا وراه سلس القياد ووديعا، ولم يسمع خطبة الجمعة التى ترج المكان وتنتقم منه، والتى على اثرها نودى لاقامة الصلاة فركع كل فى مكانه، وبدا للمشاهد ان كل هؤلاء المكدسين بعضهم فوق بعض لم ياتوا لاقامة الصلاة او لمشاهدة قطع الرقبة، وانما جاءوا هكذا للالتصاق بذويهم والصلاة فوقهم، وعندما انتهت الصلاة وانتشل من غرق محقق انهك فيه وكتم نفسه.

وبلا إرادة التفت إلى الخلف فرأى مستشفى الملك المجاور لعمارة السباعى العالية فلاحظ الشرفات مكتظة عن بكرة ابيها بالرجال والنساء الممنوع وجودهن فى البرحة، ورأى الغل والنظرات المشدودة تعبر كل الحواجز والعوائق وقنوات الصرف الصحى المكشوفة، وبانت للعيان الخيوط الخفية والقوية من السلوك اللامرئية، اذ وضح ان كلا منهم وضع قوته فى نظرته والذين لاتسعفهم قوة ابصارهم خبأوا النظرات الكبيرة والكاميرات التى يشاهدون بها المنظر من خلف شيش الشبابيك بمهارة شديدة خوفا من الجلد تسعا وثمانين جلدة.

ورأى الرؤوس المحيطة تلف حول محورها برتابه وتلقائية، وتوقفت حركة رقبته عندما رأى تلك المساحات الخالية من برحة القزاز بتركيز وانتباه لأول مرة، اذ وجد الأرضية مكسوة بالرخام

الايطالي الأبيض الذى يعكس اشعة الشمس، ولايحتفظ بالحرارة لامعا ونظيفا رائقا إلى حد التشابه مع المرايا، ووجدهم يقتادون الشاب إلى المكان المخصص الذى وقف السياف عنده متأهبا تجوبه نظراته المكوكية القلقة والحادة فى خطوط لولبية فى جميع الاتجاهات.

السياف الذى لايؤرق أحلامه الا الخلاص من مهمته ينتظر نتيجة براعته على وجوه المشاهدين، وود لو تتاح له فرصة النظر اليهم اثناء قطع رقبة اليوم التى جاءوا بصاحبها الشاب من مقوده باديا عليه الاعياء والذلة والكدمات الزرقاء المتورمة، ورأى من مكمنه اثنين من الجنود يحملان قطعة كبيرة من الورق المقوى مساحتها كافية لتمديد الجسد عليها.

وأحس من ثقل الصمت انه الوحيد الذى يرى مساعد السياف الذى سبق ان تعرف عليه فى مكتبه، وهبت مع رؤياه رائحة الموتى التى جاءت محملة بالغراء السائح المخلوط بالثوم والبهارات الهندية التى تعافها النفس، وركز بصره اثناء ضغط مساعد السياف على كتف الشاب، وبلا اى مقاومة أو صوت او ابداء اية حركة ركع تحت ضغط يديه اللتين لم تهتزا ولم تنتابهما شفقة أو رحمة.

فلما التفت تلقائيا حواليه رأى علامات التشفى والانتظار التى تصطلى بصمتها على ملح النار، مرتسمة على الوجوه البادية النعومة والرائقة البهجة وانتبه إلى صوت الميكرفون الذى يذيع آية من آيات الذكر الحكيم ثم الشهادة.

اثر ذلك قدم ثلاثة رجال بذقونهم الطويلة والمهيبة والبيضاء بلون جلاليبهم وأرضية رخامهم وعباءاتهم البيج الخفيفة يمسك احدهم كتابا كبيرا، فتحه بعد سماع الشهادة ليعلن ببطء السكينة المثلومة وبصوت واضح النبرات حكم القصاص، ودوى صوت حكمه فى المكان، وردد الصمت صداه.

كان الصوت قادما من اعماق الجبال والوديان المحيطة وكان الصمت الثقيل المخيم هو صوت محاكمة يوم القيامة لكن الجمع المحتشد زاد تبلده فلم يأبه للقاضى الذى انسلت من جبينه نظرات سخريته واستهزائه، وبدت الرسالة واضحة تماما.

وجد السياف الطويل النطع مشمرا عن ساعده الايمن القوى وكلوة يده اللحمية يبك منها القطران الاسود السائل وعضلات ساعديه مفتولة وبارزة، متناسقة ومرتبة. انتزع سيفه من جرابه بحركة سريعة رشيقة ومدربة، فاحدث صوت احتكاك السيف الضخم صليلا وجلبة وبان أنه ذو حدين، وأن طوله الذى لايقل عن متر بهر الناس واثار البهجة فى نظراتهم المشدودة. فازدادوا التصاقا بعضهم بالبعض وبدا السيف كالفضة لمعانا فى ضوء هذه الشمس المركزة التى لايحس بها أحد. كأنه يقوم باستعراض تدرب عليه مئات المرات، فاخذ يجوب المكان بنظراته الحادة والقلقة، ولو تأخرت اشارة البدء قليلا لاعطاها لنفسه، واستشعر الجمع المحتشد قوة السياف الذى بدا فى وقفته رشيقا، وجامحا، تملؤه الرغبة القوية فى سفك الدم ومشاهدته مندفعا، وحركة السيف مع خطوته الأولى متناسقة فى هارمونية راقص الباليه، وأشار بطرف عينه الجاحظة لمساعده الذى يقف بجوار المتهم ولايحس به، فور ذلك رفع المساعد عصاه المدببة بسرعة ثم غرزها فى جانبه ارتفعت على اثرها رأسه المنكسة ثم نكسها ثانية، فاندفع المساعد وغرز عصاه فى مكان اكثر حساسية وابتعد ناطا عدة خطوات.

تلك اللحظة لم يترك السياف الفرصة تتخطاه، وحتى لاتكتب عنه التقارير تصمه بالتردد وبانه غير صالح للجز، فرقص بسيفه عدة رقصات برقية، وفى لمحة العين التى انتظرها المشاهدون طويلا، وودوا لو طالت، وهو لم يعطهم الفرصة للتركيز والرؤيا بتشف، اذ انه باعد بين ساقيه واثناء ذلك رفع السيف الثقيل الكشافة اللامع المسنون كحد الموس إلى أعلى وهوى بكل مايملك من طاقة وقوة ليجز ويفصل رأس المتهم عن جسده.

هجم رجل من الجمع المحتشد فى ثورة قهر عاتيه صارخا بقوة يا ابنى يا ابنى. وفى ثورة اندفاعه قابله الجند الكثيرون الذين قبضوا عليه واودعوه سيارة لهم.

ارتبك مساعد السياف اذ لاحظ ان الضربة جاءت تحت الاذنين مباشرة، اثر ذلك اندفعت لاكثر من مترين نافورة الدم الأحمر القانى من جميع الشرايين والاوردة، وطارت الرأس التى انتفضت

عدة خطوات، وسرسبت دمها قدر قوة دفع طاقتها.

نط الجسد واقفا ثم سقط عنوة، وتخضب جلبابه بدمه ورأى الجمع تقلصاته وخواره واليد التى تروح وتجىء بقوة فاردة اصابعها زاحفة ببطء بمساعدة حرقة دمه باحثة عن الرأس التى تاتى مقتربة،والسيقان التى تنكمش وتنفرد، واصابعها المشدودة والمعقوصة كانها لحظة القذف الجليلة.

ولاحظوا فورة الجسد تهدأ. وتقلصاته تقل، ودماء الكثيرة تنداح، ثم يتكور ليستجمع قواه التى كانت منذ دقيقة واحدة مكتملة، ثم ينتفض ثانية ناطا ومتكورا إلى الرأس التى اقتربت. وخوفا من أن يتلاقيا ثانية ويثيرا الفتنة لفوا الرأس بالشاش الابيض الذى اضحى دما، وكلما لفوه ازدادت دمويته ثم وضعوه هكذا على طرف الترابيزة الشازلونج الزرقاء، ورفع اربعة من رجال الشرطة الجسد الذى انفرد من على الورق المقوى واخذ وضعه الطبيعى من بركة الدماء، وضموه إلى جوار الرأس على الترابيزة.

كان صمت القبور ولذة الفعل فى آن مرتسمين على الوجوه التى بات واضحا انها وصلت إلى قمة النشوة والبهجة برؤية الرأس مقطوعا، والدم نازفا، واثناء وضع الجسد على الترابيزة ارتفعت الاصوات مهللة ومكبرة راضية ومستحسنة. ورآهم يشيرون إلى السياف الذى اخذينظف دم بسيفه ببقايا شاش القطن الموجود، يحيطه العسكر من كل جانب.

نظر اليهم بإمعان واستعادت ذاكرته حديقة السياف الذى مازال واقفا وأخذ يعيد ترتيب أفكاره، هو الذى تأكد أنه فقد وعيه للحظة بعد أن أفقدته الصاعقة النطق واستمر ذهوله حتى حملوه فى سيارة اسعاف الشرطة والأب أحطوه داخل السيارة بكردون من السيارات الأميرية.

ووضحت معالم تلك الوجوه الشمعية التى لاتظهر أى نوع من أنواع الألم أو المشاعر أو الشفقة، وتأكد أن المسألة قد بدت عادية بالنسبة لهم، وان مجيئهم للمشاهدة هو شحنة وزاد للاسبوع القادم الذى اخذوا يتساءلون عن نوعية القصاص فيه.

ثم تفرقوا فى تلاش صامت، وبان هدؤهم الذى يلتحفون ويتدثرون به كأنه ثوب من رمال.

وتأكد له ذلك أكثر عندما حدق فى بركة الدم المراق التى صار لونها بنيا ثم متدرجا إلى اسواد، واضحت جيوش الذباب المختلفة الانواع والالوان تلعق لزاجته وثقل كشافته تحت نيران اشعة الشمس، واستدعت بازيزها ما تكاثر منها على اليد المقطوعة التى باتت ضامرة ومكرمشة وناشفة ورأى الارض الرخامية البيضاء التى اندلق فيها الدم كالفيضان فوجد انها لاتتشربه، وانه تخثر وبانت سماكته واضحة.

وجاءته من الداخل الضربات القوية الظالمة التى رجت امعاءه رجا، واحس بنوبة من الغثيان والقىء قوية، دفعت معها أعصاب سيقانه وكتفه ونخاع عظامه الشوكى، واحس بالدوار والدوخة، وان الدنيا تظلم وتضىء امامه بالوف من الشموس المتوهجه والمنطفئة والوانها الطيفية المتداخلة، وفى اضاءتها رأى بروقا وطوفانا من النار والظلال.

محمد الغزالى

هذا
ديننا

إذا رأيت جثة مجرم تتدلى من حبل المشنقة فـلا يتطرق إلى قلبك عطف عليـه أو ألم له، وتذكر كيف فتك بضحاياه دون رحمة وتخيل أولئك المسـاكين وهم يتلقـون ضرباته ويخرون صرعى تحت قدميه.

إن القصـاص حق، ومـا يضيق به ذو عـقل ولولا القـصـاص لاسـودت الآفـاق من فـعـال المجـرمين وأسـتـهـتـارهم بسـفك الدم وظلم الضعيف..

ولقد قرأت قصة فى صحيفة كبيرة تصف مـصـرع قـاتل وصـفـا يفـيض بالأسى، ويملأ النفوس شفقة على المسكين!!

وعمل الخيال الجامع فيها عمله، فإذا أنت أمام مـأساة ينبغي أن يتحـرك لمنعها مـجلس الأمن!!

إنـه من الممكن بهـــذا الفن المؤنث المولول تحسين القبيح وتقبيح الحسن...

لقـد قـرأت أن زوجـة خـائنة تآمـرت مع عشيقها على قتل الزوج المسترسل بدس السم له، فهل جزاء أولئك إلا القتل؟

مامعنى أن يجيئ صاحب قلم تائه فيذرف الدمع على الزوجة التى اشترى جسدها أحد القادرين، فكانت تسلم نفسها له وقلبها بعيد!! حتى تاحت الفرصة فالتقت بقرة العين، وكان من جيشان العاطفة وألم الحرمان ما أدى إلى موت الزوج بطريقة أو بأخرى..!!



أليس هذا الكلام تزيينا للجريمة واعتذارا عن بواعثه، وفتوى بإباحة القتل وتسويغا لكل مايهجس فى الانفس من شرور؟

إن الفنان الذى كتب فى الصحيفة الكبيرة وصفا لساحة القصاص فى مكة المكرمة وأطلق العنان لخياله كى يثير الأحزان على الشاب النحيل الذى قتل عدلا، وحشد من الصور الكئيبة مايثير العطف على الضحية: هذا الفنان كان يكذب فى كل حرف خطه وكان يفتعل حكايات مبتورة لاصلة لها بالواقع أبدا!

وأول أكاذيبه أنه رأى يد لص معلقة منذ مدة طويلة وأفواج الذباب تغطيها وتطن حولها وهذا الكلام لا أصل له، ولا مصدر له إلا نفس الكاتب الكذوب، وهو فى حقيقته تنديد بشرائع الحدود، ودفع إلى تعطيلها...

وأشهد ما رأيت أمتنا أحوج إلى شرائع الحدود والقصاص منها فى هذا العصر الكالح، فقد تبجح المجرمون وفدحت المغارم، وشاع القلق، فلا أمان فى بيت ولا فى طريق وليس أنجع من العلاج السماوى فى حسم هذه البلايا..

إن كاتب هذه القصة زعم تمشيا مع خياله المريض أن السياف الذى ينفذ القصاص رجل لديه عشة دجاج يتأنق فى صفها وذبحها وتعليقها لأنه متعطش إلى سفك الدماء!

أى دماء أيها الأحمق؟ وهل عشماوى عندنا فى مصر لديه هواية خنق القطط والكلاب حتى ينفس عن رغبته بشنق المجرمين..؟

ومن قال: إن المحكوم بقتله يحضر والده ليرى مصرع ابنه؟

الذى نعرفه أن ولى الدم يحضر القصاص، وله الحق أن يعفو، فيقف التنفيذ للفور...

ويوجد من السراة والمحسنين من يعرض عليه الدية أو أكثر حتى ينزل عن حقه، فإذا أبى إلا قتل من قتل أباه أو ابنه نفذ الحكم، وهذا حقه..!

ومن قال: إن بركة الدم تبقى حتى تتجلط وتلوث الرخام الأبيض.. إلى أخر السخف الذى أثبته هذا الكاتب المخبول؟

ألا فليهنأ المجرمون من قتلة ولصوص بدفاع هذا المحامى المبطل عنهم، وليخالط الروع والفزع أفئدة الكبار والصغار، لأن بعض الناس يكره التأديب والعقاب..!!

د. محمد عصفور:

الاسلام لايتدخل فى النوايا

علق الأخ الفاضل الاستاذ الشيخ محمد الغزالى على قصة نشرها أديب مصرى فى جريدة الأهرام وكان من بين ماجاء فى تعليقه: أن القصة تصف مصرع قاتل وصفا يفيض بالأسى ويملأ النفوس شفقة على عشيق زوجة خائنة، وحشد من الصور الكئيبة مايثير العطف على الضحية، وهو مااعتبره العالم الجليل تحسينا للقبيح، وتزيينا للجريمة واعتذارا عن بواعثها، وتسويغا لكل مايهجس فى الأنفس من شرور. وينتقل عالمنا الجليل من هذا الاتهام الى اتهام أشد هو الكذب فى وصف ساحة القصاص فى مكة المكرمة، ومن هذا القبيل الادعاء «بوجود يد لص معلقة منذ مدة طويلة، وأفواج الذباب تغطيها وتطن حولها. واعتبر عالمنا الجليل هذا الوصف (تنديدا بشرائع الحدود، ودفعا الى تعطيلها، وأشهد مارأيت امتنا احوج الى شرائع الحدود والقصاص منها فى هذا العصر الكالح، فقد تبجح المجرمون، وفدحت المغارم، وشاع القلق..)

وأستأذن عالمنا الجليل وأخانا الكريم أن أخالفه فيما استنتجه من قصة لاتناقش مسألة الحدود. ولاهى تصلح بداهة لمواجهة هذا الموضوع الشائك: فالقصة المنشورة لم تتطرق إطلاقا الى هذه المسألة الشائكة، ولكنها كانت تحكى مشاعر مشاهد أهاجهامنظر إقامة الحد علنا، وكاتب القصة لم يحاول أن يكون فقيها أو مجتهدا وما تصور أن يعتلى منبر الأهرام لكى يندد بشرائع الحدود أو يطالب بتعطيلها !ولا أحسب أنه محظور على الأديب أن يعبر عن مشاعره الخاصة اذا هو شاهد تنفيذا لحد من حدود الله بالطريقة العلنية التى يتم بها.. ولانحسب أن التأذى من الطريقة العلنية التى يتم بها القصاص يعنى تزيين الجريمة البشعة التى يكون الجانى قد ارتكبها غير أن هذا لاينفى أن يكون الكاتب صادقا وأمينا فيما يرويه من مشاهد، فلا ينساق فى تخيلات موهومة أو يتورط فى أوصاف غير صادقة لأياد سارقة معلقة تغطيها أفواج الذباب أو بقاء بركة الدم على الرخام الأبيض حتى تتجلط.

إن العلاقات بين الأدب والدين علاقات شديدة الحساسية، ولايجوز استغلال هذه الحساسية للمسارعة بالتكفير أو الاتهام بالدعوة الى تعطيل الحدود.. واذا جاز أن تشتد الحملة على المعالجة المباشرة للأمور الدينية -ولاسيما ماتعلق منها بالعقائد- إلا أنه من الانصاف الاعتدال فى مناقشة التناول الأدبى غير المباشر لأمور تبدو فى نظر البعض تمس جوهر العقاب والتأديب فى الشريعة الاسلامية فى حين أن مسألة تطبيق الحدود الشرعية فى العالم المعاصر موضع خلاف وجدل شديدين فمن المعارضين

من يتحدى الحكام المطبقين للحدود بأن يكونوا أول الخاضعين لأحكام الشريعة وفى مقدمتها الحدود، وأنه ليس من العدل أن تطبق الحدود على المحكومين وأن يهرب منها الذين يجمعون السلطة بين أيديهم. وهؤلاء المعارضون ينادون بأن أحكام الشريعة كل متماسك ولايقبل التجزئة، وأن تطبيق الحدود مرهون بأن تطبق أحكام الشريعة فى كافة المجالات وليس فى مجال التأديب أوالعقاب وحده الذى سيصيب المجردين من السلطة دون غيرهم وثمة أراء أخرى تشير إلى صعوبة تطبيق الحدود فى الوقت الحاضر « ، وخاصة أن بعض الاتفاقيات الدولية، (ولاسيما تلك التى وقعتها مصر بالغاء الامتيازات، والمعروفة باتفاقيات مونتون تفرض بعض القيود فى هذا الشأن... وهناك من الآراء ما يذهب إلى أن القيود الشرعية نفسها تجعل تطبيق الحدود أمرا نادرا.. ويشار فى هذا الشأن إلى أن الخليفة العادل عمر بن الخطاب قد عطل حد السرقة فى عام الرمادة، وهو مايدفع البعض إلى القول بأنه يمكن القياس أو التعويل.

على هذا النحو السابقة... الخ) تتعدد الاراء المتفاوتة بالنسبة لمشكلة تطبيق الحدود، وهو أمر يستحيل أن يكون مثارا فى قصة كتلك التى نشرتها الأهرام.. وحتى اذا جاز التشدد فى شأن المعالجة القصصية لمسألة دينية، كالحدود فإننى أتصور أن التعبير عن مشاعر الألم بسبب العلانية فى تنفيذ الحدود، يستحيل أن يعتبر تحريضا على تعطيل..الحدود أو تنديدا بها، ذلك أن طريقة التنفيذ أمر تحدده ظروف العصر... وهى ظروف متفاوتة حتما..

وإذا كانت الحضارة الاسلامية قد اتسعت لمذاهب كثيرة فى علم الكلام،ومدارس متضاربة فى الفلسفة فى شأن الأمور العقائدية المتعلقة بالألوهية والخلق والوجود، فانه لايجوز اقتحام النوايا فى التعبيرات الأدبية الرمزية عن هذه المشكلات، واتخاذ سلاح التكفير وسيلة لقمع الفكر او وأد الابداع الفنى.

وإن السير فى هذا الطريق سوف يؤدى إلى إقامة سلطة رقابة كهنوتية كتلك التى فرضتها وتفرضها بعض الأديان والمذاهب- وهو أمر يتناقض تناقضا صارخا مع أصول الاسلام التى تعارض إقامة مؤسسة أو سلطة دينية تتحكم فى الأرواح ، وتتغلغل داخل النوايا والأفكار! •

د. فرج فودة :

ليس فى الإسلام كهنوت

أود أنو بدأ بملاحظة أراها تستحق التأمل، وتتصل بالموضوع. وهى تتعلق بدعاة تنفيذ الحدود علانية، وادعاء أن هذا تطبيق لصحيح الدين من ناحية، وأنه يحقق الردع من ناحية أخرى.

ونبدأ بالنقطة الثانية (الردع) فنقول:

إن السعودية تمنع تصوير هذه المشاهد (تنفيذ القصاص) وتمنع نقلها على

شاشات التليفزيون. وهذا يطرح تساؤلا. لأنه اذا كان القصد هو الردع من خلال العلانية، فلماذا يتم تحريم الحجج وسائل الاعلان؟

الذى أعتقده أنهم يخجلون حقا من عرض هذه المشاهد على جمهور عريض تسللت إليه قيم حقوق الانسان.

أما مسألة العلانية فى العقوبات الإسلامية، فالثابت أنه لم يرد بشأنها أى نص فى القرآن، عدا نص وحيد يخص العلانية فى الجلد وليس فى الرجم، الذى لم يرد فى القرآن أيضا فى عقوبة الزنا.

والنص يقول «وليشهد عذابهما طائفة من المؤمنين». والطائفة لغويا أثنان فأكثر، وفى بعض المراجع واحد فأكثر.

وعقوبة الإعدام فى قوانيننا يشهدها بحكم القانون مايزيد عن ١٢ فردا، أى أن العلانية متوافرة وفقا للنص الشرعى.

والواضح من هذا الاستعراض السريع أن مايحدث فى السعودية الآن ليس تطبيقا للدين، بقدر ماهو محاولة مستمرة لاقامة عرض مسرحى بشع، يشبع رغبة النفوس السادية فى التعذيب.

هذه مقدمة ضرورية قبل أن ننتقل الى لب الموضوع، وهو دور رجال الدين فى الحكم على الأعمال الأدبية والفنية. وأنا هنا صاحب موقف معروف، فأنا لا أعترف أصلا بأن هناك رجال دين. فالاسلام لايعرف ذلك. والرواد الأوائل للفقة الاسلامى مثل أبى حنيفة وغيره كانوا يتفقهون فى الدين ويكسبون من عرق أيديهم.

ومعنى هذا أن حكم رجال الدين مقصود به حكم بعض المواطنين المتفقهين فى الدين بطبيعة دراستهم، وهو حكم لايختلف فى وزنه عن حكم أى مواطن مثقف، الا بقدر استيعاب صاحبه لأصول النقد الفنى ولجوهر العمل الإبداعى ولأدوات التحليل النقدية. فإذا امتلك هذا فأهلابها ونعمت. واذا لم يمتلكها أصبح شأنه شأن العامة الذين يفتون فيما لايعلمون.

فهمى هويدى :

اغتفار الشطط المحتمل وضرورة الحوار الوطنى حول الضوابط

إن حرية الابداع مكفولة، شريطة ألا تصطدم بالقيم الأساسية للمجتمع، بل أننى أرى أن حرية الشطط- حتى- يجب أن تكون مكفولة ، فى الأدب وفى الاجتهاد الفكرى بعامة، فهذا الشطط هو الذى يجدد الاجتهاد ، فالمصلحة قبل النص.

لكن الجوهرى فى الأمر هو:

ماهى الضوابط التى ينبغى أن نتوافق عليها لتشكل لناسقفا لهذه الحرية أو لذلك الشطط؟

فهناك أمور ينبغى أن ننتقد فيها الأديب، أو الفنان، لا أن نذبحه. فهو من حقه أن يقول بحرية، ومن حقنا أن نقول له: هذا عيب.

فنحن محتاجون إلى التحاور حول هذا السقف.

وهناك قياس، فقد وصلت بعض المجتمعات (الحرة) الى أصول دستورية فى هذا الشأن، تنهض على أن القيم الأساسية للمجتمع ينبغى أن تكون محل اعتبار.

لامانع- مبدئيا- عندي، مثلا، من انتقاد الحدود. ولكن التجاوز إلى الأصول والأسس غير مقبول.

هناك أصول وهناك فروع. ماهى هذه الأصول التى لاينبغى أن تمس، وماهى هذه الفروع التى يجوز فيها أن يتحرك المرء- الكاتب أو المفكر أو المبدع- بحرية أو بقدر من الحرية؟

علينا أن نتنادى جميعا ونتحاور لتحديد هذه الأصول وهذه الفروع . حتى تكون هناك معايير معروفة، ولاتظل المسألة متروكة للتضاربات والالتباسات.

هذه المعايير العامة التى ينبغى الوصول اليها لابد أن تحقق غايتين: احترام حرية الرأى والابداع، واحترام قيم المجتمع الأساسية.

وعموما، هناك فرق بين الرأى والمحاكمة. والشيخ الغزالى لم يفعل سوى أن قال رأيا. لم يحاكم بل انتقد وعاب.

علينا أن نتعاون للحصول على ميزان.

القضايا مشتبكة والمجالات متداخلة: أدباء يتكلمون فى الاسلام، واسلاميون يتدخلون فى الأدب.

وهذا السقف المطلوب هو الذى سيحدد لنا: التفرقة بين ماهو عام، وماهو من مهمة أهل الاختصاص.

نحن فى حاجة الى حوار فكرى وطنى حول الضوابط التى تحكم الابداع. هل له ضوابط؟ أين تبدأ هذه الضوابط وأين تنتهى؟

نحن معترفون بحق المبدع، وباغتفار الشطط، اذا كان محتملا. فهناك شطط غير محتمل.

محمد أحمد خلف الله:
أهل الأدب للأدب وأهل الدين للدين

ماهو الموضوع الذى يحاول فضيلة الشيخ والاستاذ الجليل محمد الغزالى الدفاع عنه؟ أهو الدفاع عن قيمة الحدود مع من يجادل فى عدم قيمة هذه الحدود فى المجتمع الذى يعيش فيه؟ اذا كان الأمر كذلك فله الحق كل الحق.

أما حين يكون موضوع الحوار قصة فنية، أبداعها خيال كاتب يستمد عناصره من الواقع، ومافى هذا الواقع من تناقض ،فان المبدع يكون له الحق كل الحق فى أن يختار عناصره من الحياة، ويدخل عليها من التعديلات مايشاء، وينتهى من ذلك كله الى رسم صورة يقدمها للمجتمع بطريقة فنية بالنسبة لمقاييس الصدق والكذب الواقعيين.

إن الصدق هنا هو صدق المبدع فى تصوير ابداعه، وليس فى مطابقة الواقع.

وعلى كل، فالمؤلف مصرى. وتطبيق هذا الحد بالصورة التى رسمها خياله ليست

من الواقع المصرى فى بشاعتها، على أقل تقدير. فاذا رفضها خياله واهتزلها ضميره وانفعل انفعالا قويا ضد بشاعتها، فله الحق كل الحق فى ذلك، لأنه إنما يعبر عن تجربة عاناها هو. والصدق هنا، هو فى تصوير التجربة كما عاناها المبدع، وليس فى تطابق هذه الصورة مع الواقع.

الكاتب المبدع هنا لايقاس بالصدق الاخلاقى والكذب الأخلاقى، وانما يقاس بالتعبير الصادق عن تجربته هو، عن المشهد الذى رآه وانفعل به.

الشيخ الغزالى صادق حينما تكون القضية جدلا حول الحدود، أما حين تكون القضية قضية الإبداع فى العمل الفنى، فالصدق هنا له مقاييسه الخاصة به، وهى مقاييس فنية وليست دينية أو أخلاقية.

إن العملية الدينية أو الأجتماعية هنا، متوقفة على إحساس القارئ بها وإحساس الكاتب أيضا بها، والصدق هنا هو فى احساس الكاتب وليس فى احساس القارئ.

وكلمة أخيرة نقولها: إن الدفاع عن الحدود يجب أن يتولاه رجال الدين، ولكن أمام من يخالف الحدود فى النظم والتشريعات، وليس أمام المبدعين من الفنانين. ومن يقرأ كتاب الأغانى يجد من الصور ماهو أبعد عن قضية الحدود مما كتب الكاتب. ويكفى هنا أن نقول إن كثيرين من الشعراء كانوا يزينون للناس شرب الخمر ولم يجادلهم أحد فى ذلك. ويكفى هنا أن نشير إلى أبى نواس، وكيف كان يقول للخليفة فى شعره:

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة
قم سيدى نعص رب السماوات

المقياس، إذن، فى صدق الفن غيره فى صدق النظم والتشريعات التى تمارس بها الحياة. وللفنان حقه فى تصوير تجربته مادام صادقا فى التعبير عن نفسه. وبعده عن الواقع هنا لايجعلنا نتهمه بالكذب، وإلا أصبح كل الفنانين كذبة، وكل شعر المناسبات كاذبا، وكل مقالات المناسبات كاذبة.

كامل زهيرى: ينبغى أن نخاف على الحرية لامن الحرية

الشيخ محمد الغزالى- عندى- قيمة كبيرة، لأسباب عديدة، أهمها: دوره فى التقريب بين المذاهب (وخاصة بين السنة والشيعة). وجهده فى هذا الصدد ذو فضل عظيم، وخاصة فى أوضاعنا الراهنة التى تحفل بحروب الانقسامات والانشقاقات المذهبية والفكرية والتناحرات المذهبية.

وفيما يتصل بقضيتنا، أرى أنه من الواجب علينا أن نأخذ رأيه على أنه اجتهاد منه. ولايجب أن نواجه كل اجتهاد بفزع. لأن الفزع يفرخ التعصب. ربما لايكون رأيه ذا علاقة بالأدب فعلا، وربما يكون قد اشتد قليلا أو كثيرا. لكن علينا جميعا أن نتعامل مع مثل هذه القضايا باعتبارها عناصر حوار واسع. والحوار فضيلة،

فلنتحاور، ولنعتبر كلام الشيخ الغزالى رأيا لاحكما. فالرجل لاسلطة له، وهو لم يستعد على الكاتب سلطة، سياسية أو أمنية. لقد قال رأيا، ولايجب تحويل كل رأى الى حرب أهلية.

الخوف من أن يحاكم الأدب بالدين خوف مشروع، والخشية من امتداد الوصاية الدينية حتى تشمل كل شئ خشية مشروعة لكن الذعر غير مشروع، لأنه يؤدى الى التعصب.

ينبغى- نحن جميعا- أن نخاف على الحرية لامن الحرية. والخطأ، من أى طرف، مشروع. ولندافع- حتى- عن حق الخطأ، ولكن بجو من التسامح الذى تعلوه فضيلة الحوار والرصانة وتبادل الاجتهاد الجاد.

أنا مع الحرية الكاملة للكتاب والفنانين والسينمائيين فى التعبير. وسنواجه مثل هذه المشكلة فى حالات عديدة: فى فيلم يوسف شاهين، وفى قضية مسرحية اللعبة فى مهرجان المسرح التجريبى، وأيام مقالات يوسف ادريس ضد وزير الثقافة. وأنا فى كل هذه الحالات وغيرها مع حرية الفكر والابداع، ولكن بالحوار وتبادل الآراء ،لابالتعصب والتحارب.

ولقد هاجمنى الشيخ الغزالى- أنا نفسى- ذات مرة، بالاسم، حينما خصصت عددا من مجلة الهلال عن سارتر. فقد اعتبر فضيلته ذلك غزوا فكريا. لكننى لم أفزع ، ولم أرد لأن الرد كان بالعدد نفسه من المجلة، إذ كان فيه مقالة هامة لعثمان أمين عن رأى الفكر الاسلامى فى الوجودية (وعثمان امين من تلاميذ محمد عبده)، كما كان لى فيه رد على سارتر نفسه ومناقشة لآرائه فى المسألة اليهودية ولتعاطف سارتر مع اليهودية، فقد وجدته يناقش القضية (الصراع العربى الأسرائيلى) كأنها قضية زنوج وبيض متجاهلا زواياها الاجتماعية والسياسية، ومتغافلا عن اغتيال شعب.

ولقد وجدت هجوم الغزالى متحاملا، لأنه لم يتوقف عند مقالين أساسيين من مقالات العدد. ومع ذلك لم أعتبره خصما، طالما هو رأى قابل للرد عليه، فهو يقول رأيا ولايصدر حكما. وأنا أظن أنه من الواجب التعامل مع رأيه، فى القصة ، فى هذا الإطار.

بيومى قنديل
الفن رسالة ضد القسوة

اخطأ- وجل من لايخطئ- فضيلة الشيخ الجليل محمد الغزالى الذى طالما حاز لقب «الازهرى المستنير» عندما طرق مجال الفن بلغة الدين، وأوقعه هذا الخطأ المنهجى فى سلسلة طويلة من الأخطاء التى ماكنت أرجو لشيخ مثله أن يقع فيها خلال ذلك المربع الاسبوعى الذى يحمل عنوانا ساحقا ماحقا! «هذا هو ديننا»، وخصصه لنقد قصة قصيرة لقصاص مصرى موهوب بعنوان «بعد صلاة الجمعة».

بدأ الشيخ الجليل بأن طالب قارءه بأن يتخفف من انسانيته، وكأنها جلباب يخلع

ويلبس وقتما شاء أو شاء له ذلك قادته الروحيون،« وقال: إذا رأيت جثة مجرم تتدلى من حبل المشنقة فلايتطرق الى قلبك عطف عليه أو ألم له وتذكر كيف فتك بضحاياه دون رحمة... » وهذا طلب يستحيل على الانسان أن يلبيه لفضيلة الشيخ الجليل، طالما ظل انسانا، ذلك لأنه يتناقض مع طبيعة الانسان الذى لابد وأن يرى نفسه فى هذا الانسان الذى أزهقت روحه، أى أن يتمثل ذاته فيه وأن يتحد فى لحظة مامعه. وتلك هى وظيفة الفن التى نجحت قصة الكاتب المصرى الموهوب فى أدائها، ولايستطيع شيوخ الأرض وقساوستها وحاخاماتها، مجتمعين أو منفردين، أن يعطلوها أو يبدلوها أو يغيروها. ولو كان فطريا وطبيعيا أن يرى الإنسان انسانا أخر- دع عنك أنه مجرم أو برئ- يتدلى من حبل المشنقة دون أن يتطرق الى قلبه عطف عليه، لما احتاج الشيخ الجليل أن يطلب من قارئه ويلح فى طلبه على ذلك النحو فوظيفة الفن بصفة رئيسية- وبصرف النظر عن أداتة وسواء أكانت الكلمة أو اللون أو خلاف ذلك- أن يوحد بنى الانسان عندما يعمق وجدانهم ويرقق مشاعرهم وبذلك يقودهم إلى ان المستقبل الوضاء الذى سيعانق فيه الانسان أروع مافى تاريخه الانسانى الطويل. وهذا هو السر فى تعاطفنا مع «بروميثيوس مقيدا» للشاعر الاغريقى اسخيلوس فى النصف الاول للقرن الرابع قبل الميلاد. و«ارسكولينكوف» بطل رواية الروائى الروسى ديستويفسكى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر من عصرنا الحالى، تماما مثلما نتعاطف مع «اكلى البطاطس» للرسام الهولندى فان جوخ فى أواخر القرن التاسع عشر.

ولعل الشيخ الجليل يعرف أن الشعب المصرى العظيم الذى سيطر على موارد الطبيعة وارتفع عن مستوى الضرورة منذ فجر التاريخ المدون أنتج فنونا راقية عديدة من النحت والموسيقى والغناء، عمقت وجدان بنيه، وجعلت فجر الضمير يبزغ فى مصر القديمة قبل أن يعم الشرق الأدنى القديم ومنه إلى العالم بأسره. وغنى عن الذكر أن الضمير الانسانى، تعد كافة القوانين والدساتير والشرائع حده الأدنى. ولقد ذكر عزير أو أوزير أو اوزيريس وفقا لاختلاف النطق من نسق فونو لوجى الى اخر، المصريين بفضله عليهم على هذا النحو: «لقد علمتكم الزراعة والكتابة والغناء». وهذا هو السبب فى أن المصرى لايتعاطف فحسب مع الانسان المقتول أو المذبوح أو المشنوق، بل ويتعاطف أيضا مع الحيوان والاشجار. ولعل فضيلة الشيخ يعرف أن المصريين يضيفون الى اسم الله الذى يتلونه على الذبيحة هذه العبارة: «اللهم صبرك على مابلاكى» وهم يستحرمون قطع الاشجار المثمرة وخصوصا الجميز والتوت وظلوا حتى وقت قريب نسبيا يستهجنون بيع ثمار هذين النوعين من الأشجار.

أضف الى كل ذلك أن الطلب الذى يطلبه الشيخ الجليل ضار كل الضرر، حيث أنه يمثل الاساس الذى يجعل إزهاق الروح الانسانية عملا بسيطا عاديا، لايستحق عناء التفكير، بل وعملا يؤتى للتسلية

وحدها وتزجية الوقت، الامر الذى لاتزال تسعى إلى تحقيقه الاكاديميات العسكرية ولاتزال تفشل فيه فشلا ثابتا وإن كان نسبيا، فالجنود لايزالون يصوبون بدقة أكبر على الأهداف غير الانسانية، وفى أحيان كثيرة يفضلون أن يسقطوا قتلى، على أن يقتلوا أولئك الاعداء لماذا؟ لأنهم مع كونهم أعداء الا أنهم بشر مع ذلك (راجع كتاب «مفاهيم الحرب» للعالم الامريكى سومانسفيلد» الذى نشره عام ١٩٨٤) تلك هى طبيعة الانسان وتلك هى فطرته. ولعل الشيخ الجليل يعرف أن قوى مهيمنة فى الولايات المتحدة تسعى الى تشويه هذه الطبيعة لدى الانسان أى إفساد وجدانه وتدمير ضميره خلال أفلام العنف واستخدام العنف فى لعب الأطفال (دبابة، غواصة.. مدفع) على نحو ما يحدثنا عنه بتفصيل د. راديكى رئيس «ائتلاف المنظمات الامريكية المناهضة لاستخدام العنف فى التسلية»، وتستهدف تلك القوى لأغراض خاصة أن يقتل الانسان أخاه الانسان مستريح الخاطر دون وازع أو رادع. وهذا ماينجح فيه نسبيا ذلك القاتل- المجرم بالاختيار الذى يضع على كتفية أشياء لامعة ويحصل على رتب ونياشين وأوسمة (تأمل الجنرال شوارتسيكوف). وهو أمر ما أحببت لشيخ جليل يشعل نيران الألفاظ فى إدانته لمجرم مفترض، مهما قلنا فيه، فإنه يقتل بالاضطرار، أن يصمت عنه

ثم ثنى الشيخ الجليل فى سلسلة أخطائه فوصف القصاص، ضمن أوصافه العديدة التى اتسمت بنبو اللفظ بأنه «الكاتب الكذوب». وغنى عن البيان أن المعايير فى الفن ليست الصدق أو الكذب وانما أشياء أخرى لامجال لتقصيها فى هذا الحيز الضيق، ويكفى أن أشير هنا الى نظرية «العضوية» لأرسطو ونظرية التخييل لعبد القاهر الجرجانى. ومن نافل القول أننا لانستطيع أن نقول أن الشاعر الذى يقول أن الريح تعوى أو أن الشمس تبتسم، كاذب، وإلا نكون قد قلنا لغوا لاطائل من ورائه.

ثم ثلث الشيخ الجليل فأخطأ إذ وصف فن الكاتب الموهوب بأنه «فن مؤنث مولول» فليس ثمة تفريق بين فن وأخر على أساس الأنوثة والذكورة، ولعل هذا الوصف- إذا ما تجاوزنا على مضض احتقاره لنصف بنى الانسان- يعنى أن فن الكاتب المصرى الموهوب يدعو الى الرحمة. وبذلك لايكون فى الامر غرابة فكل فن هو كذلك وليس ثمة فن يدعو الى القسوة، والبطش بالانسان والتنكيل به وتعذيبه.

ولنا أن نسأل الرحمة لأنفسنا، فلسنا أكرم من الحسين الامام الثالث الذى أعدمه أو قتله يزيد بن معاوية بأيدى عامله على العراق، وبلغ الأمر بذلك العامل من عدم التعاطف مع المقتول أن جز رأسه وأرسلها الى سيده فى دمشق يوم ١٠ أكتوبر ٦٨٠م، ولسنا أشد حدبا على الدين من الذين أعدموا- وهم أبرياء كمل- لقولهم بخلق القرآن إبان الحكم الاموى والذين أعدموا وقوتلوا وعذبوا - وهم أبرياء خلص- لرفضهم خلق القرآن ابان حكم بنى العباس. وليس يكفى ياشيخنا الجليل أن يتدلى إنسان من حبل المشقة حتى نحكم عليه بأنه مجرم. فمنفذو الحدود فى كل

زمان ومكان بشر والبشر ليسوا معصومين، بل ذوو أهواء ومصالح ونزوات.

بهذا نكون قد وصلنا مشارف حدود الدين فنمسك عن الاسترسال ايمانا منا بأن الدين دين والفن فن وكل منهما مستقل عن الأخر.

رجاء النقاش: الفقة البدوى وخطره على العقل العربى

أولا وقبل كل شئ فإننى لا أظن أن فى مصر أو العالم العربى من لايكن الاحترام الكبير والتقدير الكامل لفضيلة الشيخ محمد الغزالى. فقد أثبت هذا العالم الجليل وخاصة عندما انطلق قلمه فى مصر خلال السنوات العشر الأخيرة.. أقول إن الشيخ الغزالى أثبت فى هذه الفترة من خلال انتاجه الغزير أنه رائد من رواد الاستنارة العقلية والروحية فى الوطن العربى. وبالنسبة للعقيدة الإسلامية على وجه خاص فقد حمل الشيخ فى وجه ما أسماه هو نفسه باسم «الفقه البدوى»، ذلك الفقه الساذج المتعصب البعيد عن روح الدين، وعن المعرفة الراقية والخالى من الاعتراف الصحيح بماحدث فى عصرنا من تطورات هائلة فى المجتمعات الإنسانية، وماتركته هذه التطورات من انعكاسات وتأثيرات على العالم العربى والعالم الاسلامى. إن هذا الفقة البدوى الذى شن عليه الشيخ الغزالى حملة صادقة أصيلة، مازال يتصور أن الناس تعيش فى الخيام، وأن الشمس تدور حول الأرض، وأن الأرض نفسها مسطحة، وأن مصافحة الرجل للمرأة خطيئة ، وأن عمل المرأة جريمة، وامتد هذا الفقه البدوى الى الفن: فالرسم حرام، والموسيقى كفر وضلال، والتليفزيون والسينما والمسرح كلها جرائم تؤدى بأصحابها والمتابعين لها إلى نارجهنم، هم فيها خالدون، ولن يشفع لهم فى النجاه أحد.

وقد تميز الشيخ إلى جانب آرائه المستنيرة، وعقيدته السمحة بميزة «جمالية فنية »بالغة الأهمية، فقد وهبه الله القدرة على التعبير الجميل والكتابة العذبة التى تدخل القلب لحلاوتها وشفافيتها وخلوها من التعقيد والتعسف. ولولم يكن الشيخ الغزالى رجلا من رجال الدين الكبار، لكان بموهبته فى التعبير الجميل، أديبا من أفضل أدباء العرب القدماء والمعاصرين.

هذا العالم الجليل والذى كان للجمال الأدبى «وهو فرع من فروع الفن» نصيب كبير فيه... لماذا يشن الآن حملة على الفن الأدبى، ويتخذ من قصة إنسانية بديعة كتبها محمد عبد السلام العمرى وسيلة لهذا الهجوم على فن القصة؟

أليس هذا تراجعا من الشيخ الغزالى عن موقفه الفقهى المستنير؟... أليس اندفاعا من الشيخ الغزالى للوقوف ضد نفسه ومبادئه الكريمة المتسامحة؟.. لقد أشار الشيخ الغزالى إلى أن قصة محمد عبد السلام العمرى فيها بعض الأخطاء

العلمية التى لا أساس لها من الواقع. وهذا الكلام فى حد ذاته مقبول وهو يدخل فى إطار «النقد الأدبى» ولكن مادخل الدين فى مثل هذه الأمور؟... إذا كانت قصة العمرى تصور «أحداثا» لاتقع فى الحياة بالفعل، فإن من المفيد تنبيه الكاتب الفنان إلى ذلك، ومؤاخذته عليه «مؤاخذة أدبية»، أما «التجريم» الدينى هنا فلا محل له من الإعراب.

وموقف الشيخ الغزالى- وهو من هو فى علمه وموهبته ومقامه الرفيع- يقودنا إلى حديث صريح جديد عن العلاقة بين الدين والفن.

لقد كتب الكثيرون عن هذه القضية، وكنا نظن أنها أصبحت «ملفا» مغلقا أوشبه مغلق، وأن هذه القضية لم يعد يتصدى لها إلا الذين أقسموا أن يحاربوا العصر والتقدم والنهضة وأن يرفعوا فى حربهم راية مزيفة يكتبون عليها زورا وبهتانا: بسم الله الرحمن الرحيم. والله الرحمن الرحيم برئ من دعواهم، لأن «الرحمن الرحيم» لايدعو أبدا إلى حرمان الإنسان مما يجعل قلبه مليئا بالعواطف الطيبة وعلى رأسها عاطفة الرحمة، ولايدعو أبدا إلى محاربة مايعلم الإنسان كيف يكون سلوكه كريما، وصوته هادئا منخفضا لايزعج الناس، وكل هذه الصفات التى ينبغى أن تتأصل فى الإنسان هى مما يساعد الفن الجميل على وجوده، لأن الذى يسمع الموسيقى الرفيعة لايمكن أن يكون صوته عاليا، ولايمكن أن يكون من أنصار الضوضاء، ولا يمكن أن يكون متعصبا، لأن الموسيقى الرفيعة تجعل الإحساس رقيقا، وتجعل الانسان محبا للجمال الظاهر والجمال الخفى ، وتجعل منه بعيدا كل البعد عن التشنج والتعصب وتصيد أخطاء الناس وارتكاب التصرفات القبيحة مثل الضرب بالجنازير أو الطعن بالسكاكين، أو الاعتداء على الآخرين بتفسير للأمور ماأنزل الله به من سلطان.

إن الدين يتعامل مع روح الإنسان وقلبه، ومن الخطأ الفادح أن يدخل الدين فى أشياء أخرى ليست من وظيفته ولامن رسالته العالية.

وإذا طبقنا هذا المفهوم الخاطئ للدين على الفنون فسوف يقودنا ذلك إلى مايسميه أستاذنا وشيخنا الغزالى باسم الفقه البدوى من جديد.

ولننظر نظرة سريعة إلى مايمكن أن يحدث عند تطبيق هذا الفقه البدوى على الفن والأدب:

١- سوف يقال لنا اشطبوا الشعر الجاهلى من تاريخ الأدب وتاريخ الإنسان ففى هذا الشعر كثير مما لايباح، من وجهة نظر الفقه البدوى، ففيه شاعر اسمه امرؤ القيس كان يتغزل بالمرأة غزلا صارخا، وفيه شاعر اسمه طرفة كان يكتب فى لحظات حزنه وهمه مايوحى بأنه لايعبأ بالقدر ولايخاف ما يأتى به الغد، وينادى بفلسفة تدعو إلى الجرأة والإقدام فى مواجهة الأقدار جميعا. وهذا مرفوض من وجهة نظر الفقه البدوى رفضا كاملا.

٢- يجب شطب «أبى نواس» من تاريخ الأدب العربى كله، وعدم ذكر اسمه على أى لسان، لأن له قصائد فى الخمر.

٣- يجب شطب المتنبى لأنه كان يمشى

فى الشعر «مرحا» ويختال بقوته العقلية وموهبته الفنية فى وجه أعداء له كثيرين

٤- يجب شطب أبى العلاء المعرى من التاريخ الأدبى لأنه شاعر قلق، والقلق دليل على عدم الإيمان.

ولننظر إلى الأدب العالمى فى ضوء الفقه البدوى هذا فسوف نتخذ قرارات خطيرة من أجل عيون هذا الفقه المتخلف ومنها:

١- إحراق الإلياذة والأوديسة، وهما من عيون الأدب العالمى، لأنهما كتابان وثنيان يتحدثان عن اساطير الأولين، وهما مليئان بالقصص التى تتصل بآلهة اليونان، وهل للإنسان فى اليونان أو فى غيرها سوى إله واحد؟

٢- يجب إحراق المسرح اليونانى العظيم كله، وخاصة مسرحية «أوديب» المجرمة، ففيها يتزوج أوديب من أمه- دون أن يدرى أو تدرى هى- وينجب منها أطفالا هم فى نفس الوقت إخوته... ويالهول الجريمة التى تنطوى على سقوط للنص الأدبى الذى يروى ذلك ويعبر عنه.

٣- يجب أن نحرق تحفة الأدب الفرنسى والعالمى وهى «غادة الكاميليا» لألكسندر ديماس الأبن، لأن هذه الرواية التى هزت الوجدان الإنسانى منذ صدورها فى منتصف القرن الماضى إلى الآن. واجبة الإحراق من وجهة نظر الفقه البدوى. لأنها تتحدث عن إنسانة كانت تعمل بالدعارة وتحاول الرواية أن تثير العطف عليها وتثبت أنه حتى الخطاة من بنى البشر لهم قلوب رقيقة ولهم مشاعر طيبة وكريمة.

٤- أما فى الأدب العربى فيجب أن نحرق «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ وغيرها من أعماله، لأن بطل «اللص والكلاب» دفعته ظروفه إلى أن يصبح مجرما وقاتلا وسفاحا، ومع ذلك فالرواية تثير العطف عليه وتحاول أن تفهم الظروف القاسية التى جعلت من هذا البطل مجرما وقاتلا.

٥- وبالطبع فمن الضرورى أن نحرق «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ أيضا لأن أصحاب الفقة البدوى يصرون على أن بطلها «الجبلاوى» هو الله، رغم أن الجبلاوى فى رواية نجيب محفوظ قد تزوج وأنجب، والله -فى العقيدة الدينية الصحيحة- واحد أحد. بسم الله الرحمن الرحيم «قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفوا أحد» صدق الله العظيم، فكيف نقول إن الجبلاوى هو الله، والجبلاوى مولود من أم وأب وله أولاد يملأون الأرض؟ أفليس القياس هنا خطأ فى خطأ وتعسفا فى تعسف ومحاولة- غير مقبولة- لأخذ الأعمال الأدبية بالشبهة؟ أليس فى ذلك ظن ينطبق عليه قوله سبحانه «إن بعض الظن إثم».

ولنخرج من ذلك كله بالقواعد الرئيسية التى يحتمها علينا العقل النزيه:

ومن هذه القواعد أن الفنون والآداب هى فى جوهرها، إن كانت أعمالا جيدة، محاولة لترقية الذهن البشرى والعاطفة الإنسانية. وأن الأدب كله ينطوى تحت عنوان «المجاز»، أى أن الصور الأدبية المختلفة هى مجازية هدفها تحليل المشاعر والعواطف والأفكار وفهم الظروف الإنسانية الصعبة التى تحيط بالبشر، والدين نفسه

يعترف بما فى حياة الإنسان من مصائب ومنغصات «لقد خلقنا الإنسان فى كبد» أى أن الأنسان يعيش فى معاناة شديدة، والآداب والفنون كلها محاولة لتخفيف المعاناة عن البشر، بزيادة قدرتهم على الفهم، وتعميق إحساسهم بالأشياء، وزيادة قدرتهم على الصبر والمواجهة لصعوبات الحياة القاسية.

وإذا كان الأدب «مجازا» فلايجوز معاملته معاملة الأشياء الواقعية، وتجاهل أن هذا «المجاز» هو نوع من الخيال يهدف إلى التأثير فى الناس، عن طريق اللحن الجميل، أو العبارة العذبة، أو اللوحة التشكيلية التى تنبه الإنسان إلى المعانى العميقة فى حياته وحياة الناس جميعا.

والذى يقرأ أشعار أبى نواس الجميلة لايتحول إلى سكير، وإلا لكان الآلاف من عشاق شعر أبى نواس منذ ألف عام إلى الآن كلهم سكارى ومخمورين ومنهم علماء بلغوا الغاية من الحكمة والرقى فى الفهم والسلوك.

والذى يقرأ رواية «الجريمة والعقاب» لديستويفسكى، لا يتحول إلى مجرم قاتل، لمجرد أن هذه الرواية العالمية قد تحدثت عن بطل قاتل، ولكنه فى داخله إنسان ممزق النفس عطوف حساس، فالذين يقرأون الرواية يأخذون منها العبرة التى فيها، وهى أن المجتمع الخالى من العدالة الاجتماعية، يقود إلى الحرمان والجريمة، وأن المجرم رغم خطيئته التى ينبغى ألا تفلت من العقاب هو فى نفس الوقت «ضحية» لظروف قاسية، ومن يقرأ رواية «الجريمة والعقاب» إنما يخرج منها بالسخط على الظروف التى تؤدى إلى الجريمة، ويعمل «ولوبقلبه» على تغيير هذه الظروف حتى لاتقع الجريمة مرة أخرى.

وعلى كل حال فنحن لسنا وحدنا الذين تعرضنا لهذا الموقف ضد الفن، فقد سبقتنا حضارات أخرى فى اتخاذ هذا الموقف الخاطئ، ولكنها لحسن حظها عدلت عنه وتراجعت. وفى فصل ساخر للكاتب الايرلندى العالمى برناردشو قرأت هذا الكلام بالنص عن المجتمع الإنجليزى. فى وقت سابق، ومرحلة ماضية.. يقول برنارد شو عن العلاقة بين الفن والأخلاق: «كان جواب «كرومويل» لايفتقر إلى غموض، فقد أغلق جميع الملاهى لأنها أبواب جهنم، وأبى إباء تاما أن يصرح بتمثيل روايات أيا كان نوعها، أو التساهل مع روائيين أيا كانوا. ولكنه كان كسائر «البيوريتان» أو المتطهرين مولعا بالموسيقى والأناشيد الدينية، فاضطر فى نهاية الأمر أن يتساهل مع الفن الذى كان جديدا فى عصره وهو فن الأوبرا، وقد فاته أن ذلك المغنى فى الأوبرا والذى يسمى باسم «التينور» لقوة صوته وضخامته وجماله، قد يقال عنه يوما إنه «مرض عضال». وفاته أن المسرح الذى هدمه بيده، قد تعيد «البريمادونا» أو السيدة الأولى فى الأوبرا، يوما مابناه». وقد أمر «كرومويل» جنوده بتهشيم الصور والتماثيل الفنية، ولكنه سرعان ماشاد قاعات الموسيقى لأوركسترا فاجنر. وقد غطى الأتراك الرسوم البديعة التى كانت على حوائط كنيسة «سانت صوفيا»، ولكنهم سحروا بما سطرته يد الفن فى جامع سليمان. وربما لايعلم الكثيرون أن نابليون

«العارية» لجويا: الارتقاء بالمشاعر والاحاسيس من الدونية إلى السمو/ تهاوت محاكم التفتيش ،ولم تزل أعمال جويا خالدة



اضطر لأن يستعين بممثل ليعلمه كيف يقوم بدور الامبراطور، عندما أصبح امبراطورا».

وينتهي برنارد شو الى نتيجة عامة فيقول: «إننا نستنتج من ذلك أن القضاء على الفن أورجاله أمر لايمكن تصوره، فقد حاول الكثيرون ذلك فى جميع العصور ،فباءت محاولاتهم بالفشل، ولابد لرجال الحل والربط فى المجتمعات الإنسانية من سياسيين ورجال دين «أن يدركوا فى نهاية الأمر أن الناس من طبيعتهم يجوعون -روحيا- وتتوق نفوسهم للفن، كما يجوعون ماديا وتتوق نفوسهم للخبز»

ويواصل برنارد شو قوله الحكيم:

«ليس الفن فى هذا العصر شهوة ورثناها من الحياة البدائية والعصور الهمجية الغابرة، وفى وسعنا أن نقضى

عليها كما قضينا على مثيلاتها من الشهوات الفطرية،هذا مستحيل، فقد أصبح الفن اليوم أداة مهمة من أدوات الثقافة والحضارة، وضربا من ضروب التربية لاغنى عنه، ولونامن ألوان العلوم الحديثة، فالروائى مثلا لاتقتصر مهمته على عقاب الأشرار بوسائل التهكم والأسلوب اللاذع، وإنما تشمل فوق ذلك تطهير النفوس، بل لانبالغ إذا قلنا إن الروائى عالم من علماء الأحياء، وفيلسوف، وشبه نبى. ألم ينظر الناس إلى المؤلفين والكتاب بالعين التى ينظرون بها إلى الفلاسفة، طالما كانت مؤلفاتهم جادة عميقة، توحى إلى قرائها أكثر مما تدخله على نفوسهم من مجرد المتعة واللذة».

تلك أقوال برناردشو نستشهد بها لأنها أقوال حكيمة. فالإنسان لن يستغنى عن الفن أبدا، والفن الجميل ضرورة إنسانية، وبدونه يصبح الإنسان وحشا فى غابة. والمخاطر المفترضة من الفن مخاطر وهمية. فالذين يقرأون «الإلياذة» والأوديسة» - كماقلت- لايصبحون وثنيين ولايتعلمون الشرك بالله ، رغم أن هذين العملين الفنيين الخالدين يتحدثان عن أساطير الأولين وعن آلهة كثيرة وليس عن إله واحد. وإنما يتأثر الناس بما فى الإلياذة والأديسة من عواطف نبيلة مثل الحب والوفاء والاستعداد للتضحية وتحمل الآلام فى سبيل أهداف عليا وما إلى ذلك. والذين يقرأون «غادة الكاميليا» - كما قلت- لايتحولون إلى دعاة «للدعارة» لمجرد أن بطلة هذه الرواية كانت تمتهن هذه المهنة الشائنة، بل على العكس إن هذه الرواية تعلمنا أن فى الإنسان مهما بلغ من الشر جوانب طاهرة ونقية واستعدادا فطريا عميقا لأن يكون فاضلا إذا تخلص من قبضة الظروف القاهرة التى تدفعه إلى الشر. وهكذا فى كل فن جميل، فهذا الفن لايهبط بالإنسان وإنما يرتفع به ويطهره ويساعده على أن يكون أنقى وأنفع لنفسه ومجتمعه وللأنسانية كلها.

والقصة التى أثارت شيخنا الغزالى، والتى كتبها الفنان محمد عبد السلام العمرى، ليست حضا على إنكار حدود الله ، بل هى حض على الرحمة والشفقة، وتعاطف الإنسان مع الانسان، حتى لو كان أحدهما مجرما، وليس معنى هذا التعاطف تأييد الجريمة والإشادة بها وإعفاء المجرم من العقاب ، ولكن معناه زيادة مقدار العطف والرحمة وسائر المشاعر الطيبة فى قلب الإنسان والدعوة إلى تبادل ذلك كله بين الناس. وإن مجتمعا يملك مثل هذه المشاعر الطيبة الكريمة لابد أن تضيق فيه فرصة الشر والإجرام إلى أبعد الحدود.

إن موقف شيخنا العزيز العظيم محمد الغزالى من هذه القضية، يناقض مواقفه الفكرية الأخرى الكثيرة، والتى ترفض «الفقه البدوى» وتشن عليه أعنف الحملات . وهذا الفقه البدوى كفيل بأن يمزقنا ويدفعنا إلى الوراء كثيرا، بل وكفيل بأن يخرجنا من حظيرة هذا العصر، لنصبح هنودا حمرا منقرضين.. والله لايرضى لنا هذا المصير وهو القائل سبحانه «كنتم خير أمة أخرجت للناس» ولم يقل - جل عن ذلك- كنتم آخر أمة منقرضة غير صالحة للحياة.

خليل عبد الكريم

هذا دينك وحدك

[١]

عندما أصدر الشيخ محمد الغزالى كتابه [السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث] استبشرتُ خيراً، لإنه انضوى على قدر ملحوظ من الاستنارة وكتبت مقالاً فى جريدة الأهالى بتاريخ ٢٨ مارس ١٩٩٠م بعنوان (الحملة المسعورة على الشيخ محمد الغزالى) حييته فيه وشددت على يديه وطلبت منه أن يمضى فيه قدماً، ولقد أوجع هذا المقال خصوم الشيخ ومناوئيه، وعلى سبيل المثال نقله أ. محمد جلال كشك بكامله وعلق عليه بقسوة وذلك فى كتابه [الشيخ محمد الغزالى بين النقد العاتب والمدح الشامت] الطبعة الأولى

١٤١٠هـ - ١٩٩٠م مكتبة التراث الإسلامى بمصر، ولكن يبدو أن تلك كانت فورة طارئة على الشيخ الأصيل (١) إذا شئت الدقة، فقد طلع علينا الشيخ منذ أسابيع بمقال فى مربعه الذى يحمل عنوان [هذا ديننا] الذى ينشره أسبوعياً فى صحيفة معارضة ، حمل الشيخ فى مقاله (على قصة فى صحيفة كبيرة تصف مصرع قاتل وصفاً يفيض بالأسى ويملأ النفوس شفقة على المسكين) كما جاء على لسان الشيخ.

والواقع أن الخلط بين الأدب والدين بدعة استنها الشيخ ومن هم على شاكلته ممن يؤرقهم حلم مد «سور الدين العظيم» حول كافة مناحى الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية والإعلامية والفنية والثقافية والتربوية حتى الرياضية البدنية وتحجرها داخله، وقد فاتهم أن تلك مرحلة انقضت إلى غير رجعة بغروب شمس العصور الوسطى .

[٢]

إن الأئمة العظام من السلف الصالح لهذه الأمة التى تكن لهم كل توقير وإجلال كانوا أوسع أفقاً وأنفذ بصيرة ففقهوا الفرق بين علوم الدين وفنون الإبداع المتعددة التى كانت موجودة فى عصرهم فلم يتعرضوا لها وتركوها تزدهر ومن هنا تكاملت عناصر الشموخ للحضارة العربية الاسلامية التى يعترف بعظمتها الأعداء قبل الأصدقاء والخصوم قبل الأنصار، وتلك التفرقة بين الميدانين بدأت مبكرة مع فجر الإسلام وفى عهد الصحابة رضوان الله تعالى عليهم:

فقد روى من غير وجه أن حبر الأمة عبد الله بن عباس رضى الله عنهما ، كان يلقى دروسه فى المسجد الحرام، فمر عليه عمر بن أبى ربيعة «شاعر الغزل»، فناداه إبن عباس وسأله عن آخر قصائده فأنشد قصيدة غزلية من ثمانين بيتاً مطلعها:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر.
منها رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت:.



فيضحى وأما بالعشى فيخصر.

وكان نافع بن الأزرق (زعيم فرقة الأزارقة من الخوارج فيما بعد) حاضراً فاعترض على ذلك واحتج قائلاً: لله أنت يا ابن العباس أنضرب إليك أكباد الإبل فنسألك عن الدين فتعرض، ويأتيك غلام مترف من قريش فينشدك سفهاً فتسمعه! فرد عليه إبن عباس غاضباً: تا الله (وهذا قسم) ماسمعت سفهاً(٢)، فهذا حبر الأمة الذي دعا له الرسول المعصوم عليه وآله الصلاة والسلام بالفقه والعلم، يترك تدريس الدين ويسمع قصيدة كلها حب وشوق وصبابة وإين؟ فى قلب المسجد الحرام!

لقد أدرك ابن عباس بثاقب نظره ودقيق فهمه أن العلم الدينى شىء والإبداع الفنى شىء آخر مختلف، ولكل ميدانه ومجاله، ولم يقل إن الغزل من دواعى الزنا وبواعث الفجور كما يزعم «المتفيقهون» فى هذه الأيام.

فهل أنت ياشيخ محمد أعلم بدين الله من ابن عباس أو أشد منه ورعاً؟؟؟

[٣]

فى أيام الأمويين كان الشعر والغناء منتشرين فى الحجاز حتى إن أهله كانوا يسخرون من العراقيين لجهلهم بأنواع الغناء وفنونه وكان الشعراء والمغنون لهم فى مجتمع الحجاز مكانة مرموقة وبجوارهم كان يوجد أئمة الهدى ففى المدينة المنورة: سعيدبن المسيب، عروة بن الزبير، القاسم ابن محمد، خارجة بن زيد، سليمان بن يسار وغيرهم، وفى مكة المكرمة: عطاء بن أبى رباح، طاووس بن كيسان، مجاهدبن جبر، عكرمة، عمرو بن دينار وأضرابهم، ولم ينكر الأخيرون على الأولين شعرهم ولاغناءهم ولم يطلبوا من الوالى مصادرة قصائدهم ولا إتلاف آلات غنائهم، لإنهم كانوا يفقهون أن هذا ميدان وذاك ميدان آخر، وفى عهد العباسيين وفى أوج الحضارة قرأنا عن شعراء فحول مثل: إبن أبى حفص، إبى العتاهية، الحسين بن الضحاك، ودعبل الخزاعى، مسلم بن الوليد، سلم بن عمرو (شهرته سلم الخاسرمولى إبى بكر الصديق رضى الله عنه)، بشار بن برد، ابراهيم اليزيدى وغيرهم، وعن المغنين مثل: ابراهيم المهدى، يعقوب بن المهدى، أختهما علية وعبد الله بن الهادى وعيسى بن الرشيد (وهم من أولاد الخلفاء أى من «العترة الطاهرة»)، ابراهيم الموصلى، ابنه إسحق، إبن جامع ومخارق وعمر بن الكناث، وبجانب هؤلاء وأولئك نجد الفقهاء الأكابرو الأئمة والأثبات والزهاد والعباد:

أبو حنيفة، مالك، الشافعى، وإبن حنبل، أبو يوسف، عبد الله بن المبارك، داوود الطائى، سفيان بن عيينة، سفيان الثورى، الفضيل بن عياض، الجنيد وغيرهم بخلاف الفلاسفة

والمتكلمين والأدباء وعلماء التجريب.. الخ وعلى اكتافهم جميعاً قامت الحضارة العربية الإسلامية، ولو حاول فريق أن يمد سلطانه الموهوم إلى مجال غيره كما يريد أن يفعل إسلامويو هذا الزمان العكر، لخسر العالم والتاريخ، تلك الحضارة المجيدة، ولانظن أن الشيخ محمد الغزالى أكثر فقها ممن ذكرنا ومع ذلك لم نقرأ عن أحدهم أنه طالب الخليفة بالحجر على شعراء عصره مع أنهم كانوا يتناولون فى أشعارهم كافة الأغراض وكانت قصائدهم تشيع بين الخاصة والعامة ولابد أنها وصلت إلى أسماع أولئك الفقهاء فلماذا يعطى الوعاظ والخطباء وعارضو السلع الدينية الحاليون لأنفسهم حقوقا لمّ تكن لأسلافهم الذين لايقاس علمهم بعلمهم أو فقههم بفقههم؟

ولو كان التعرض لمجالات الإبداع الفنى من مهام الفقيه لأقدم عليه أئمة السلف ولما قصروا أم أن هؤلاء الخلف أشد غيرة على دين الله؟؟

[٤]

لقد حفلت مقالة الشيخ بألفاظ جارحه مثل.... الفن المؤنث المولول.. يكذب فى كل سطر.. أول أكاذيبه.. الكاتب الكذوب.. خياله المريض.. أيها الأحمق...الخ الخ الخ والذى نعلمه ومعنا كل الناس أن أول شروط الداعية أن يكون عف اللسان، مهذب اللفظ وأن الله تبارك وتعالى أمر بالقول الحسن والموعظة الحسنة والرسول عليه وآله الصلاة والسلام نهى المسلمين عن الفحش والتفاحش والسباب واللعن حتى على الحيوانات العجماء، فلماذا جانب الشيخ هذه الآداب الرفيعة ولم يلتزم بها؟ ومن أسف أنه يفعل ذلك كثيراً فى كتاباته!!

وليس صحيحاً مايقوله الشيخ: إن أمتنا أحوج ماتكون إلى شرائع الحدود والقصاص، بل إنها فى حاجة ماسة إلى التربية الرشيدة والقدوة الحسنة، أما التى لاتساس إلا بما يقوله الشيخ ولاينصلح حالها به فهى أمة العبيد المناكيد ونعوذ بالله جل جلاله أن تكون (خير أمة أخرجت للناس) كذلك.

وليت الشيخ يهتم بالتضامن والتكافل والتعاون والعدالة الاجتماعية وحماية حقوق الإنسان أكثر ممايهتم بالحدود والقصاص وهو يعلم أن ما جاء بشأن الأولى عشرات أضعاف ماورد بخصوص الأخيرة فى القرآن الكريم.

وأخيراً نهمس فى أذن الشيخ:

بّدل عنوان مربعك ذاك من [هذا ديننا) إلى [هذا دينى]، لإن أغلب ماتعرضه فيه يغاير ديننا: دين الاسلام السمح السهل الذى دعا إلى الرحمة والسماحة والخلق العظيم والموعظة الحسنة واللفظ العف والعبارة الرقيقة والأدب الرفيع.

والله يهدينى وإياك سبيل الرشاد

الهوامش

(١) فى عام ١٩٥٩ م تقدم الشيخ ومعه أزهريان آخران بطلب إلى الرئيس جمال عبد الناصر لمصادرة رائعة نجيب محفوظ «أولاد حارتنا».

(٢) «الكامل فى اللغة والأدب» لأبى العباس المبرد - الجزء الثانى د.ت.- مكتبة المعارف ببروت.

وتوردها تفصيلاً كتب التفسير فيما يعرف ب «مسائل ابن الأزرق»

(٣) لمزيد من التفصيلات نرجو الرجوع إلى:

أ-«ضحى الإسلام» للأستاذ أحمد أمين

ب-«حديث الأربعاء» للدكتور طه حسين

ج-«الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى»

لآدم ميتز ترجمة أبى ريدة.

فرمان إدانة معلن

شهادة الأديب محمد عبد السلام العمرى

إن الكاتب يكتب فيما يخص الناس فى أمور حياتهم لأنه عندما يكتب قصة أو مسرحية فهو يعالج مشاكل الناس وينبههم إلى ماسيُحدث مستقبلا، فهل هذا يتنافى مع انسانية الانسان عامة أم يتلاءم مع انسانيته؟، ولكن كونه يعالجها بطريقة لاتعجب فضيلة الشيخ فهذه يمكن أن تكون موضوعا للمناقشة، ولكن ليس قبل مناقشتها يصدر حكمة الخطير بأن الكاتب يندد بشرائع الحدود ويدفع إلى تعطيلها؟! وهذا معناه اعطاء الضوء الأخضر لمريديك ياسيدى بتنفيذ حدود الله فى رقبتى، أية كارثة، تلك التى حاقت بنا حتى وصلنا إلى ما وصلنا اليه؟!

والخطورة الاكبر فى الموضوع أنك اكدت هذا الاتهام بفرمان السب المعلن، وبهذه المفردات الجديدة على أسلوبك والتى لم أجد شيخا أخر أو أى أحد تناولها واستعملها فى أحاديثه وكتاباته، وهى تعنى أول ماتعنى أن لك حق تكفير الناس، ومعاقبتهم فانك تمنح لنفسك أيضا حق اعطاء صكوك الغفران، وأنا أرى أن القصة وهى منشورة فى هذا العدد أيضا لم تتطرق مطلقا للعطف على القاتل أو التحيز ضد الشريعة وليست الا وصفا لعملية اقامة الحدود كما شاهدتها بعينى، تلك الحدود التى يحرصون على تنفيذها على الملأ والاعلام بها قبل التنفيذ، فهل لو نقل وصف اقامة الحد

ولعل فضيلة الشيخ يعلم أن حصر غاية الدين وأهدافه فى رجم الزانى وقطع يد السارق وجلد شارب الخمر يتجاهل مقاصد الشريعة والغرض من تشريع هذه الحدود لأن الشريعة صاغت نفسها مع حركة الواقع الاسلامى فى تطوره.

لقد قال الامام الشافعى عن الشريعة أنها كفارات، وقال الرسول (صلعم) «من أصاب منكم من هذه القاذورات شيئا فليستتر بستر الله فانه من يبد لنا صفحته نقم عليه كتاب الله عز وجل» وهذه يافضيلة الشيخ سياسة النبوة فى ايقاظ الضمائر وتهذيب النفوس، فليس من شأن سلاطين هذا الزمان أن ترضى باستتار المخالفين والجوعى وذوى العاهات الذين يعج بهم العالم الاسلامى.

اننى لن أنسى مطلقا المشاهدة الأولى لعملية القص تلك التى سببت لى مشاكل كثيرة رغم أن هذا قد حدث منذ اكثر من

خمسة عشر عاما الا أنى لم أشف حتى هذه اللحظة، وقدر طاقتى وبخيالى الذى أعطاه لى الحق سبحانه وتعالى، (وليس خيالى المريض كما تفضلت) حرصت على أن يكون تصويرى لها ابداعاً فنيا بدون تدخل منى اطلاقا أو أبداء أى رأى.

وفضيلتك تعلم تماما أن هذا عمل قد يعطى المجاز فيه مساحة مختلطة بالواقع ويذهب الخيال، والمجاز معا فى تجسيد الفكرة، وليس هذا جديدا فالقرأن الكريم كما نعلم فيه مجاز الرحمن على العرش استوى

ان الأدب يختلف عن الصحافه والحكم عليه يختلف من متزوق إلى أخر، ولايحكم عليه بالمقاييس الدينية المحددة والواضحة، والأدب له طبيعة مجازية وخيالية، وهو يرى ويتجاوز، ولاينقل، ولايؤكد، ولاينفى، أذ اننا لوفهمناه بالمعنى الحرفى فانه سيتنافى مع الخلق والابداع الذى لايتناقض مع الدين بل أن كليهما تكميل للأخر، لأن الابداع يحث على إعلاء العقل فى الفهم واحترامه، وينحاز إلى التطور وإلى الجمال ويحترم الانسان وانسانيته وهو نفس الدور الذى يقوم به الدين (قبل الأدب) الذى يربى حاسة الذوق احدى مكونات النفس البشرية بحيث اذا أجبرناها على شىء تعانه قتلنا فيها الاحساس بالانسانية وبالشعور، وبالرأفة، أليس المؤمن هينا، لينا ؟ الم يقل الرسول» بشروا، ولاتنفروا، يسروا، ولاتعسروا »؟ ألا نكون بهذا قد أوقفنا حدا من حدود الله وهو المنطق والذوق والتفكير وقتل كل مايمكن أن يجعل من المسلم انسانا جميل الروح والحواس، ألم يقل خالد محمد خالد «أنا أفكر فأنا مسلم»؟، ولم يكن الدين ضد حرية التعبير التى نادت بها كل القوانين والدساتير المستنيرة، والاسلام المستنير عليه أن يعى أن الأشكال والانماط المختلفة للفن يمكنها أن تنمو بحرية بعيداً عن فرض نمط فنى خاص أو مدرسة فكرية معينة ومنع أخرى لأن هذا مضر بنمو الفن والعلم، وأن الحكم والحسم على الفنون والأدب يجب أن يتم من خلال المناقشة الحرة فى الدوائر الأدبية المتخصصة لأن حرية الفكر والشعور والتعبير حق مكفول تعمل الديمقراطية على تحقيقه باسم حقوق الانسان.

لم نألف من الشيخ الغزالى أنه عدو لتمجيد الانسان ولم نعرف عنه حبه لإذلال انسانيته، والحياة الانسانية بوجه عام بما فيها من علوم وفنون وأداب ونشاط حيوى، وطلب للقوة وللمجد والسعادة الانسانية، ولم تعرف عنه أنه يرى أن فى كل هذا تعارضا مع طلب الأخرة.

ولم نعرف عنه حتى فى خطبه الدينية التى لاتعرف المهادنة، ولا فى كتبه التى قرأتها أنه داعية إلى سحق الجسد والعقل والإعراض عن كل القيم الدنيوية واعداد الروح فى كل لحظة للانتقال إلى العالم الأخر.

ولم نعرف عنه أنه داع للكهنوت، لأن الاسلام ليس به كهنوت ولايعرف وسيطا بين الانسان وربه، ولم يقل الاسلام أن الحياة الدنيا مجرد عرض ذائل، وأن الموت باب الحياة، بل قال: اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداو أعمل لأخرتك كأنك تموت غدا.

ولكنا نعرف عنه أنه متذوق للشعر والفنون والعلوم وله اهتماماته الخاصة فى ذلك.

إن تاريخ البشرية ملىء بتدخل رجال الدين المسيحى أو الاسلامى فى الحكم على الأعمال الأدبية فلقد كان هناك- منذ العصور الوسطى وعصر النهضة- من قال: الشعر الذى

يستحق الابقاء عليه هو الشعر الديني فحسب، لأن الشعراء بوحي من الشعر الفاسد وشياطين شعرهم يملئون الناس بالرغبات المخجله، ويقودونهم إلى دمارهم الخلقي.

ومن الدعاة المسلمين المحدثين من يفتخرون بأنه لم يقرأوا شيئا مطلقا سوى القرآن الكريم، لأنهم يرون أن الأدب والشعر والفن عوامل مزيفة ومضلله تخدع الانسان، ويجب القضاء على دواوينهم وكذلك على كتب القدماء بما فيها من ثقافة وعلوم.

واذ تذكرنا أن الفنون التشكيلية «التصوير والنحت والعمارة والزخرفة» لم تزدهر في مصر إلا عهد المماليك، ازددنا يقينا، بأن من يفتي في التصوير الآن بانه حرام، وبأن الارض ليست كروية وبأن الموديلات لاينبغي أن تدخل كلية الفنون الجميلة وبأن تعليق الصور على الحائط ووجودها في المنزل حرام، أزددنا يقينا وتشككا في مدى مصداقية هولاء الشيوخ الذين يفتون كل يوم في كل شئ، حتى أنهم أفتوا في لعق بصاق الصديق وهل يفطر أم لا؟

ان من أعظم مبادىء الاسلام احترامه للمعاصرة وقدرته بمبادئه وبروحه وبتجربته على التفاعل الذكي مع التطور المستمر لأشكال الحياة، واحتياجات الناس. والاسلام رائد من رواد الحضارة العلمية والفنية والفكرية والروحية والاجتماعية.

لقد سئل الامام الشافعي رضي الله عنه عن الشعر فقال حسنه،حسن وقبيحه قبيح وهذا ماتقوله شريعة الاسلام عن الفن في شتى مجالاته.

أريد أن أقول لفضيلة الشيخ أن التحدي الحقيقي الذي يواجهنا الأن هو الحفاظ على الذاكرة الحضارية للأمة المصرية والعربية بالاضافة إلى قضايا التعبير وحماية التراث وحماية هويتنا الثقافية من التشتت والضياع فان هناك قضية تهدد وجودنا ذاته والدفاع عنه.

إننا لايجب أن نرضخ للإرهاب الديني ولايجب أن يفرضوا علينا أحكامهم ولاسيطرتهم ولايجب ان يكونوا دولة فوق الدولة، ولايكرهونا على التفكير الذي يتلاءم مع مايدعون اليه، لأننا مسلمين لنا الحق أيضا في أن يكون لنا اجتهاداتنا التي لاتتنافى مع كتاب، الله وسنة رسوله.

ان الاسلام ليس به كهنوت ولاتوجد وساطة بين العبد وربه، وأنه ليس له أن يخيف أويمنع رأيا، أو يشيع ارهابا «وجادلهم بالتي هي أحسن» وهي أصدق صفة للاسلام.

ولايجب أن يجعلوا العبادات والعادات المكتسبة طقوساً وفقها جديدا مختلطا بالفقه الاسلامي، انزيه، ولانريدهم ذراعاً للقوى الخفية التي تتحكم في هذا الوطن بالريموت كنترول عن بعد ليبطشوا بنا عن طريقهم، ولا نريدهم أداة للطغيان الفكري.

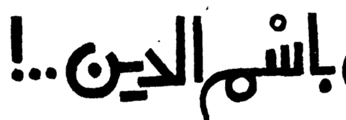
لقد قال الشيخ الغزالي في كتابه «السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث»: ان الاسلام ليس دينا اقليميا لكم وحدكم «قال هذا الكلام في مكة» ان لكم فقها يدويا ضيق النطاق، وعندما تضعونه مع الاسلام في كفة واحدة وتقولون هذه الصفقة لاينفصل أحدها عن الأخرى فستطيش كفة الاسلام وينصرف الناس عنه»

وهو الذي قال أيضا في نفس كتابه: أن بعض الحكام يتاجرون بالدين وينفذون حدود الله خوفا على كراسيهم وأملاكهم وليس حبا في الدين»



- قالوا له "جرب"..
وبعدين أخدوا "اللعبة" منه!








يارب مايمنعوها
المرة دي..!؟

فريدة النقاش
قضية للحوار

المثقف الجماعى.. ظاهرة ممكنة

مستجدات كثيرة توجب الآن ضرورة بلورة التفكير الميدانى فى تنظيم صفوف المثقفين تنظيما جماعيا. فالتطورات الدرامية التى تحدث فى العالم، واستشراء سطوة الاستعمار (العسكرى والاقتصادى والثقافى) من ناحية، وسلطوية الاتحادات الأدبية فى مصر ومعظم البلاد العربية، ووقوف أغلبها ضد حرية الأدب والأديب، وهذا التشرذم والتبدد والفردية والتطاحن الحربى الشخصى الذى يضرب حياتنا الثقافية والأدبية. كل ذلك يطرح السؤال بقوة: أما آن أن يستجمع المثقفون والأدباء قواهم المبعثرة وذواتهم المنكفئة، فى عمل جماعى يحميهم ويحمى إبداعهم، ويبرز ذاتهم فى سياق من ذات الجماعة المثقفة؟
هنا، ورقة حوار تقدمها فريدة النقاش، تأمل أن يفتح بها نقاش جاد عملى ومثمر، حول هذا الهدف الذي صار ملحا.



ألا يزال «المثـقف» ظاهرة ممكنة؟ طرحت الناقدة «خالدة سعيد» السؤال على هذا النحو، ووصلت، إلى استنتاج شبه مأساوى قائلة: «..لكن أين يمكن الكلام وفى أى بيداء؟.. بيدهم الآن زمام الأمور تماما، سيطرت جميع الأنظمة على وسائل الإعلام كلها. وسيطرت معظم الأنظمة على النشر والتوزيع واستيراد الكتاب والورق، وارتقت تقنيات الرقابة وتنوعت أساليب الاستيعاب. لذلك يبدو السؤال الذى يتكرر طرحه هذه الأيام: أين هم المثقفون العرب سؤال مشروع جدا، لكنه سؤال تمكن الإجابة عليه بسؤال آخر:

«ألايزال المثقف ظاهرة ممكنة؟..»

سوف أغامر هنا بالتفاؤل، وأبحث عن مايشابه تلك الثقوب الصغيرة التى تحدث عنها «هربرت ماركيوز» قائلا انه يمكن لفعل مدفوعا بالوعى الناقد أن يحدث هذه الثقوب فى الجدار المصمت لنظام هيمنة شامل، كامل قادر على أن يسحق بنعومة كل معارضة حتى الجذرية منها، وربما- خاصة الجذرية منها هل نراهن إذن على الحفر بدأب كى تتسع هذه الثقوب وتصبح مع الوقت ثغرات كبيرة بوسعها أن تهدد بانهيار الجدار ليكون المثقف الناقد هو الظاهرة لا المثقف الذى استوعبته السلطات كما هو شائع الآن؟

لو أننا حللنا المنطق الداخلى لفكرتى «خالدة سعيد» و«هربرت ماركيوز» فسوف يكون علينا أن نقر بأن المثقف هو فى خاتمة المطاف فرد مبدع فوق الطبقات وفوق الصراع الاجتماعى ،و سيكون اجتهاده لإقرار حقه فى النقد بهذه الصورة عملا فرديا بدوره.. يحمل المثقف فى هذه الحالة صخرة سيزيف ويصعد بها ببطء إلى الجبل ثم يندفع إلى القاع لينهض،- وحيدا- من جديد فيكرر عملية الصعود وصخرته على ظهره ليهبط من جديد.. ويصبح شهيدا وأسطورة. لم يحمل «أمل دنقل»صخرة ثقيلة ليصعد بها إلى الجبل لكنه حمل سرطانه ومشى به فى شوارع القاهرة بحثا عن جهة تتحمل نفقات علاجه، وقبل أيام مات فى صعيد مصر واحد من أهم الأصوات الشعرية فى العامية المصرية هو «حجاج الباى» دون أن يشعر به أحد ولم تبادر جهة ما لطبع

تصميم الغلاف / يوسف شاكر



رقم الإيداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

٧٥

نوفمبر
١٩٩١

أفرجوا عن « أولاد حارتنا » / بيان للمثقفين المصريين ● فرقة الكذب الحقيقي / بارية

أنا عربي ، أنا مشبوه / الطاهر بن جلون ● سعد اردش : الدراما ضد الاستبداد

يوسف شاكر

ترجمة يوسف ابراهيم

شهادة روائى سوفيتى مطرود:

مايجرى الآن تعتيم للعقول

إمتلأت الصحف وأجهزة الإعلام بشهادات السياسيين حول مايجرى فى الاتحاد السوفييتى. ومانقدمه هنا هو شهادة نادرة لروائى ومورخ طرده بريجنيف من وطنه ولكنه لايضع نفسه فى عداد المنشقين، ويدافع- رغم الأذى الشخصى الذى لحق به- عن تجربة بناء الإشتراكية فى الاتحاد السوفيتى باعتبارها عملا تاريخيا تراجيديا ومجيدا، وهو شأنه شأن «باسترناك » ، صاحب «دكتور زيفا جو» والحاصل بها على نوبل، كان يحاول طيلة الوقت أن يتجنب النفى عن الوطن، ومع ذلك وحين حدث هذا النفى ظل محافظا على روح موضوعية عالية- برغم نقده الجذرى والمرير للأخطاء والخطايا، وعلى العكس من اليكسندرسولجنتسين صاحب «جناح السرطان» والحائز على جائزة نوبل للآداب، الذى تطابقت رؤيته بل وإزدادت حدة حتى عن أشد أجهزة الدعاية الأمبريالية عتوا فى سعيها لتدمير النظام الاشتراكى باعتباره جملة عارضة وسوداء فى التاريخ البشرى.

إن قراءة شهادة زينوفيف تساعدنا على النظر لما يجرى فى الاتحاد السوفييتى من كل الزوايا، حتى يكون بوسعنا فى النهاية أن نكون نظرة موضوعية علمية خالصة سواء كنا إشتراكيين أو نقف على الضفة الأخرى.

«أدب ونقد»

نقلاً عن مجلة «الهدف» الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ١٩٩١



لايزال من الباكر جدا، تشييع الشيوعية. هكذا يرى الكسندر زينوفييف- احد اكثر المفكرين ناقدى الشيوعية حدة، وهو كاتب وفيلسوف، طرد قبل اثنى عشر عاما من وطنه الاتحاد السوفييتى ليعيش فى بلاد الغرب الرأسمالى.

وهذا نص حوار أجراه معه أحد محررى صحيفة البرافدا فلاديمير بولشاكوف...

ليست المرة الأولى: التى يطرحون فيها علىّ هذا السؤال: لماذا تبين أن المفكر الكسندر زينوفييف بالذات ليس معنا ؟ ولماذا لم يتفق ولم يتزاوج مع اعداء فكرنا ؟

أتذكر كيف تحدث فى إحدى مقابلاته الصحفية: «حتى بعد أن طردونى. أيام بريجنيف ، من الاتحاد السوفييتى وقطنت بلاد الغرب. لم أستطع أن اتعايش مع جو الاقوال الكاذبة والافترا ءات، اتهمونى مرة بالصهيونية واخرى بمعاداة السامية وثالثة بعدو الروس ورابعة بالروسى الشوفينى وخامسة بالشيوعى وسادسة بعدو الشيوعية.. أما فى الحقيقة فإننى لاهذا ولاذاك إننى دولة مستقلة مؤلفة من انسان واحد وحيد.. لا اخدام احدا ولا اتبع أثر اى كان».

اقدم نفسي الكسندر الكسندر وفيتش زينوفييف، ولدت في ٢٩ اوكتوبر عام ١٩٢٢ في قرية نائية من قرى شمال روسيا، أمي فلاحة وأبي حداد. عام ١٩٣٩ انهيت المدرسة المتوسطة والتحقت بكلية الفلسفة في معهد موسكو للفلسفة والآداب. وبسبب وقوفي ضد ظاهرة عبادة الفرد. طردني ستالين من المعهد ومن الكومسومول. في سنوات الحرب ضد العنصرية النازية، تطوعت للقتال وأرسلت الى الجبهة، في بداية الحرب، حاربت في عداد رجال الدبابات وبعدها كطيار حصلت على عدة ميداليات وعلى وسام النجمة الحمراء.

بعد الحرب، تابعت دراسة الفلسفة في جامعة موسكو الحكومية، وحصلت على درجة معيد. عملت في معهد الفلسفة التابع لاكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي كمدرس. دافعت عن اطروحه الدكتوراه، واصبحت بعد النجاح بروفيسور، ترأست في أحدى المرات قسم المنطق، وكنت في عداد هيئة تحرير مجلة «مسائل الفلسفة»، ألفت العديد من الكتب في علم المنطق والاستقراء، ترجمت كتبي الى العديد من اللغات الأجنبية. احتللت المكانة الاولى في عداد الفلاسفة السوفييت باتساع وحجم نشر الأعمال في الداخل والخارج.

في عام ١٩٧٦. نشرت في الغرب روايتي، الهضاب المتداعية» على اثر ذلك طردت من العمل، سحبت مني درجاتي العلمية وجميع الأوسمة والميداليات في عام ١٩٧٨، صدرت روايتي «المستقبل الزاهر» وهذه المرة في الغرب ايضا التي هجوت فيها ليونيد بريجنيف بحدة، وعلى الفور نزعوا مني شرف المواطنة وطردت خارج البلاد.

الآن، يعيش الكسندر زينوفييف مع زوجته اولغا وابنته بولينا في ميونيخ الى جانب هذه الاثنى عشر عاما من الهجرة الاجبارية، يمتلك الكسندر عشرات الكتب ومئات المقالات، واعمالا كثيرة في المنطق الرياضي، في الفلسفة، في التاريخ وفي علم الاجتماع.

ماالذي يجري في هذه الدولة المؤلفة من شخص واحد؟ وبالنسبة لي كمراسل لصحيفة «البرافدا» الشيوعية. كيف استطيع الحصول على فيزا لدخول هذه الدولة؟

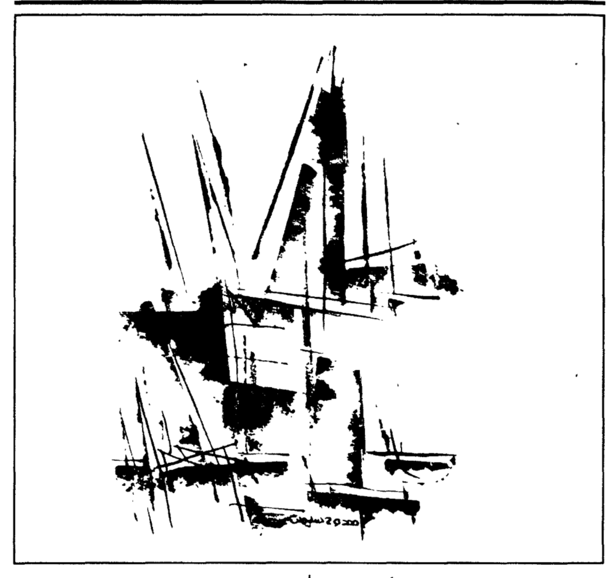
لكنني اخيرا، تمكنت من الوصول الى مرامي. وتجولت مع الكسندر في شوارعها العريضة المديدة. وبعد أخذ السماح من مرافقي، سجلت كل الحديث الذي دار بيننا على شريط تسجيل، والآن اقدم بعض المقاطع من هذا الحديث الطويل.

- ياالكسندر الكسندر وفيتش كأني بهم هنا في الغرب، لم يتعاملوا مع روايتك «الهضاب المتداعية» كمنشور سياسي كيف كان عليه الأمر في وطنك؟

* كما في الغرب، اعتبروها كتحليل اجتماعي للنظام السوفييتي، وكنت قد عملت على هذا العمل قرابة الثلاثين عاما، وبعد ذلك حولته على شكل رواية.

يتحدث أحد أبطال الرواية في سوق لبيع الخضار فيقول: «اذا اردتم فهم الشيوعية فعليكم ان تفسروا، لماذا يصنع هذا البلد اكثر السفن الفضائية والقنابل النووية حداثة، ولايستطيع انتاج أنواع جيدة من البطاطس، وانا قمت بتفسير هذا الأمر.

حددوا لنا مهلة خمسة أيام لمغادرة الاتحاد السوفييتي.. ولم تكن عندي أدنى رغبة بالمغادرة لانه في ذلك الزمن كان عمري ستا



وخمسين سنة عشتها مع وطنى الأم بتاريخه. الذى لم أود الانبتار عنه، وكان الطرد بالنسبة لى، أكثر العقوبات قسوة، وحتى آخر دقيقة من الموعد المحدد، كنت انتظر قدومهم ليقولوا لى «ابق» تغير كل شئ! لكن احدا لم يصل..

وهكذا وصلنا فى البداية الى فرانكفورت وتابعنا بعدها الى ميونيخ.

- كيف استقبلوك هناك؟ هل كان هذا الأمر مثيراً فى تلك الأيام؟

* بشكل عام. لا استقبلونى ككاتب، لاكرجل سياسى، لأننى لم اكتب اية رسائل صبيانية للمطالبة بالديموقراطية، ولم أقف فى الساحة الحمراء حاملا لافتات.

وفور وصولى، حدث خلاف بسيط فى المطار، استقبلونى كعادتهم بهذه الكلمات: «نرحب بك فى بلاد الحرية!» فاجبتهم على الفور إننى لاأعتبر الغرب بلد الحريات، واننى تمتعت بالحرية فى الاتحاد السوفييتى وسرعان ماظهرت مقالات فى صحف المهاجرين الروس: «زينوفييف» عميل سوفييتى، كأنهم اعتقلوا زينوفييف الحقيقى وتحت اسمه ارسلوا عقيدا من الـ ك.ج.ب»

تعودنا على الحياة هنا بصعوبة، وعشنا السنوات الأربع الأولى بحالة توتر مستمر..

ألم تستطيعوا التكيف؟

*عرض أحد أبطال روايتى «الانسان

السوفييتى» مزاجى على الشكل التالى:«لا أعانى تقريبا من افتقاد الاصدقاء والاقرباء أو شقتى الموسكوفية.. لكن فقدانى للحياة الجماعية يعكر صفائى ليل نهار. يوجد هنا فى الغرب تنظيمات، مشابهة جدا للتنظيمات السوفييتية، لكنها.. لاتمنحك تلك الحماية والحرارة الروحية، كما فى الاتحاد السوفييتى. فهنا المصالح الشخصية اكثر قوة وحدة والناس باردون لايمكنك الاعتماد عليهم يضرب هذا كالجلمود، لكننى هنا افتقد التنظيم الحزبى الشكل الأرقى للديمقراطية الجماعية أريد ان احضر اجتماعا حزبيا..

كنت قد صرحت مرة قائلا:« انه مهما كانت عليه الأمور، سأبقى شيوعيا، لكنهم طردوك من الحزب؟

* نعم طردونى.. والأصح، اننى انا الذى خرجت- حتى قبل نشر روايتى «الهضاب المتداعية» حيث ذهبت الى المكتب الحزبى وقلت لهم افصلونى! لا لأننى اعتبر الحزب سيئا بل لأننى بدات القيام بأعمال لاتتوافق مع حالتى، عندما انتسبت الى الحزب.. ربانى من احاطوا بى كشيوعى مثالى حقيقى كما كانوا يقولون، كان عمى شيوعيا حقيقيا، مفوضا للواء اثناء الحرب الاهلية بعدها تابع العمل الحزبى واحتل مناصب رفيعة غير انه لم يرض فى يوم من الأيام ان يحصل على أية مكاسب جراء ذلك، وهكذا كان أخى الاكبر إذ لم يحصل على شقة صغيرة الا بعد ان أصبح مديرا لمصنع ومرشحا عن منطقته فى مجلس السوفييت الأعلى، وعدد مثل هؤلاء الناس كان كثيرا. واعتبر ان بلدنا استطاعت ان تستمر الى الآن متماسكة بفضل مثل هؤلاء الناس، الشيوعيين الحقيقيين.. الآن. وأسفاه أصبح مثل هؤلاء مدعاة للسخرية واطلاق النكات.

إلا أننى مررت بكل هذه الحياة. فعندما كان ينادى المفوض السياسى اثناء الحرب « أيها الشيوعيون» الى الأمام! »- كان الشيوعيون يتقدمون الى المعركة فى المقدمة ليكونوا مثالا يحتذى به. هذا ليس دعاية فظة. هذه هى الحقيقة، ولايجوز نسيان ذلك.

- كيف يمكننا مطابقة قولك هذا، مع ماانت عليه الآن، إذ انك لست حليف اليسار ولااليمين، لا الشيوعيين ولااعداء الشيوعية؟

*افترض ان اليمين غير منزعج منى. فى الحقيقة، يعتبروننى فى الغرب من أحد نقاد الشيوعية، وليس عدوا لها، وهذان امران مختلفان.

-قد يكون انك لاتنتقد الشيوعية بل مجتمعنا القائم ، الذى يطبق الافكار الشيوعية بشكل خاطئ؟

* قال لينين، بعد الثورة، انه لم يصل الى إدراك الماركسية سوى خمسين شخصا، نعم حتى هذا غير صحيح، على الأخص اننى لاانظر الى المجتمع السوفييتى كانحدار مستمر عن القيم الماركسية وكعالم اجتماع اؤكد. انه لايمكن ان يكون هناك امر آخر تكون هذا المجتمع على شكله الحالى حسب قانون التنظيم البشرى فى كل واحد..

فعندما قمت بتحليل الشيوعية فى كتبى، عرضت كيف نما العداء للنقد فى المجتمع، ويجرى هذا فى ظل قوانين المشاعة، اذ يوجد فى تجمعات الناس الكبيرة علاقات مشاعية وهذه ظاهرة طبيعية وبنفس القدر.يصبح طبيعيا النضال ضد هذه الظاهرة ،فتاريخ الحضارة كان تاريخ تحديد (تقييد) لعشوائية

المشاعة.

- يرى جميع من نقدوا أعمالك كأنها تعرض وتريد أن تقول أن ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ فى روسيا حدثت خطأ. وكل ماتبعها- كان احباطا اسود.

* إننى اقف بحزم ضد كل من يعتبر كامل تاريخنا، «أحباطا أسود». يؤكد المؤرخ الموسكوفى يورى افاناسييف ان المجتمع السوفييتى- هو نموذج عن تطور مسدود. محال محال مائة بالمائة. من جميع وجهات النظر، والمجتمع السوفيتى لم يظهر للوجود نتيجة تخطيط شيطانى مسبق. «من حقد اليهود.. كما اكد اعداء الشيوعية فى العشرينات (وكما يكرر بعض تابعيهم الى اليوم). بل حسب سنة التطور وهو يتابع التطور حسب قوانين التاريخ الموضوعية.

هذا ليس فشلا اسود إن التاريخ السوفييتى، تاريخ صعب تراجيدى، ومخيف لكنه عظيم لم يكن شرا بالكامل كانت هنالك نجاحات باهرة. لم يقدرها الناس الى الآن جيدا ، وسنصل الى هذا مع مرور السنين.

يتحدثون الآن فى الغرب عن سقوط الشيوعية ونجد فى الاتحاد السوفيتى مثل هؤلاء هل تتفق مع هذا الرأى ؟

* اعتبر ان الاتحاد السوفييتى سيتجاوز ازمته خلال خمس الى ست سنوات. ولايزال باكرا القول بدفن الشيوعية أو المجتمع الشيوعى حتى ان مصير اوروبا الشرقية لايزال الان غير محدد.

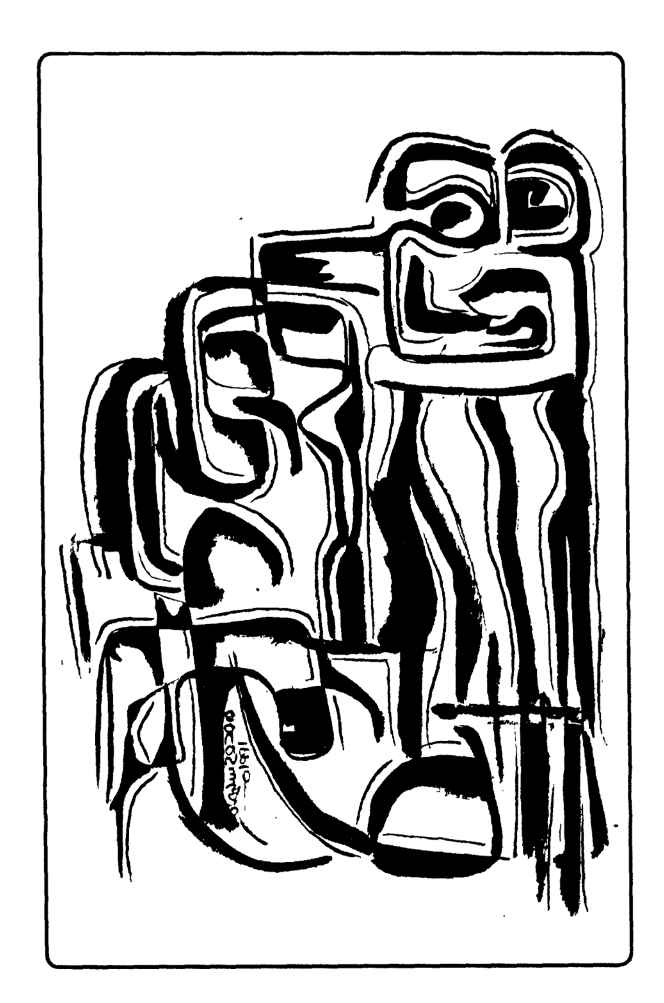
وعندما يريدون دفن الشيوعية. لايأخذون بعين الاعتبار حقائق النظام العالمى، إن الاتحاد السوفييتى لايعيش معزولا ،وفى الوقت نفسه لايمكن الحديث عن ازدهار مستمر فى الغرب، ولاتسير العلاقات الداخلية فى المجتمعات الغربية بانسجام. كما يترا ءى. فإذا وقعت أزمة شبيهة لما حدث عام ١٩٢٩ فى الغرب- ماالذى سيحدث؟ سيعود مئات الملايين من الناس لاعتناق الشيوعية.

بالاضافة الى ذلك، استطيع القول ان الاضعاف المتعمد للاتحاد السوفييتى هو طريق حتمى الى الحرب. وهذا مايعيه جيدا مفكرو الغرب الأكثر اتزانا عندما يقولون سوف يخرق توازن القوى، وهذا لايتم دون نتائج وخيمة.

- انقطعت نهائيا عن وطنك فحتى الآن أنت لست بعجلةٍ من امرك للعودة، ولو لوقت قصير . ويجب أن يكون مدركا لك انك الآن فى الغرب تعتبر أحد أشهر الكتاب الروس. أما فى وطنك فقليل من الناس قرأ لك.

* لا ارى اية تراجيديا، فيما اذا كان هنالك كاتب روسى يعيش فى الغرب ويعمل فيه. ففى تاريخنا مئات من هذه الأمثلة إلا أننى على أتم استعداد للسفر الى الوطن فعلى الأقل لكى ألقى محاضرات فى جامعاتنا.

طبعا أود العودة الى روسيا مع كتبى الرئيسة- كـ «الهضاب المتداعية» .. «البيت الاصفر» الانسان السوفييتى، وغيرها.. لتأخذ هذه الأعمال بلدى، إذا كانت نتائج أعمالى تشكل قيمة ماللثقافة السوفيتية أو الروسية. وبمعرض الحديث، اتسا ءل هنا لماذا أصبح مفهوما السوفييتية والروسية متناقضين. فانا لااتصور روسيا دون الاتحاد السوفييتى واعتقد انه ليس من المنطقى بناء أية مشاريع على هذا الاساس.



نصوص

قصص : عندما تعرف عباس الأطرش على المهرة بغداد : ميسون ملك/ فقط هناك غيوم: صفاء عبد المنعم/ نصوص قصيرة: ناصر الحلوانى/ فصوص من الكبد واللؤلؤ: مصباح قطب/ جوع: بثينة الناصرى.

قصائد : قصائد جديدة: كمال الجزولى/ قصيدتان: عبد المقصود عبد الكريم/ صفحات من مذكرات وضاح اليمن: درويش الأسيوطى/ طيف: حسن فتح الباب/ الساعة واحده ف ضهر صيف: حمدى عبد العزيز.

ميسون ملك

عندما تعرف عباس الاطراش على المهرة بغداد

«أسمع ياعباس. أسمعنى جيدا. فصوتى هو الصوت الوحيد الذى تسمعه. أنت مجرد نجار أصم وأمى. وحمزة أخوك طالب جامعة، وعائشة بنت عمك زهرة لاتقل جمالا عن زهور شقائق النعمان، بل ربما تكو ن أجمل منها».

سرح عباس بنظره من نافذة القطار الذى غادر الموصل قبل ساعة، متجها الى بغداد.

«اسمع ياعباس ايها النجار الأصم. الغيرة، مثل فأس تكسر وتغير ولوسمحت لها بان تنهال على نفسك فتكسرك كما تفعل بالخشب الفأس. الغيرة ياعباس مسمار، يثقب الانسان يسكن فى قلبه ويصعب اقتلاعه دوغا فجوات تبقى تتأوه. هل تذكر يوم ركبت «المرجوحة» لعائشة فى حوش بيت عمك بين شجرة التوت والنخلة؟ وكيف خيل لك أن النخلة والتوتة ترتعشان من وجع، وانت تثبت مساميرك الهائلة فى جذعيهما، فلم تبال اكراما لعائشة؟ هكذا الغيرة تفعل فى قلب الانسان، مسمار فى القلب، ويحمر ويشوه ويوجع، الغيرة، ياعباس، لاتضع ضمن حقوقك فى هذه الدنيا هذا التغير الذى اعتراك منذ تذكرت بان حمزة سيتزوج عائشة يجب أن يتوقف . عندما تصل بغداد، عليك ان تعود الى نفسك القديمة، ستقضى هناك اسبوعا ياعباس، ثم تحمل عدتك، وحقيبة ملابسك، وترحل الى الموصل. عائشة، تحب حمزة، منذ وعت. أما أنت فأبن عمها الكبير الاطرش الذى لايرفض لها طلبا، ويصنع لها الاعاجيب بيديه. ياعباس... ياعباس.. عائشة وردة العائلة، وحمزة فارسها. أما عباس، فهو عباس الاطرش، وسيظل كذلك، عليك ان تفهم هذا جيدا وان تقبله. لاتكن أطرش ومجنونا أيضا. عائشة ماكان يمكن ان تكون لك حتى فى الحلم، فلماذا اعتراك هذا الجنون منذ عرفت من امك ان عائشة ستصبح زوجة أخيك فى الشهر القادم؟

يرتسم امام عباس وجه أمه وهى تبلغة بالنبأ، فتمتد من وجه الأم أصابع تعتصر بقوة، قلبه.

«أمك ياعباس، هى الوحيدة فى العالم التى تعرف من تكون عائشة لديك. أتذكر وجهها وهى تخرج صورة لعائشة وحمزة من الالبوم القديم، ثم تلصق سبابتيها ببعض،

وتضعهما على صدرها، على العظام التي تغطي التجويف الذي ينام به القلب، ثم ترفع يدها، بعد ذلك الى فمها، وتزغرد، فهمت على التو ياعباس. ولما ادركت امك ذلك سارعت باحتضان رأسك في صدرها فشعرت بالدوى الذي يشبه دوى الخراط على الأرض، في قلبها. رفعت عينيك اليها، وتحدثتما؟ هل تذكر الحديث ياعباس. قالت لك بعينيها: هذا نصيبك من الدنيا، ونصيبي أنا ايضا، فلاتقطع قلبي بهذا الأسى الذي اراه في عينيك، عائشة بنت عمك ستتزوج أخاك. لن تذهب لرجل غريب. ستظل بيننا ياعباس، أفلا يعزيك هذا ياولدي؟

المشاهد، من نافذة القطار تتوالى، سريعة، متلاحقة، لكن عباس لايراها، يقترب بوجهه من النافذة وينظر إلى حيث المنحنى الذي انعطف منه القطار «متوازيان القضيبان اللذان يتحرك فوقهما القطار، متوازيان، ومصنوعان من معدن واحد. مثله وعائشة. من لحم ودم واحد. ومثله وعائشة، سيظلان، طوال العمر، قريبين ومتوازيين».

ينحني عباس ويخرج من حقيبة يدوية على الارض مجلة ويقلب، بحرص اوراقها. يتوقف ليطمئن على شقائق النعمان المجففة في متنها، والتي قطفها لعائشة من بين اقدام الجبل العالي في اطراف الموصل: ستفرح بها وتلصقها مع ورد الصورة والياسمين الاصفر في دفترها. ستفرح عائشة بالزهور والفستق والجوز والجبن وشاري والباسورك وحبة الخضرة* التي جاء لها هدية من الموصل. سيعطي امه نصف المكسرات والسوداء التي اشتراها لها، مع الاسطى محمود، من سوق الموصل الكبير. وحمزة، سيفرح بهديته كثيرا، هو الاخر.

رفع عباس الحقيبة اليدوية ووضعها على ركبتيه وأعاد المجلة الى مكانها، وأطمأن، بان الصورة، هدية حمزة، ماتزال موضوعة في مكانهابأمان.

«كان النجار الموصلي، صديق الاسطى محمود، كريما معك ياعباس. بالصدفة، رأيت صورة الرجل الاسمر، ذي الجبهة العالية والانف الكبير، والشعر المجعد والعينين العجيبتين الذي يعيش في البلاد ذات التلال المدببة الحجرية الثلاث. وعندما اشرت للاسطى محمود بانك تريدها هدية لحمزة، وانك مستعد لدفع ثمنها، فهم النجار الموصلي وتهلل وجهه فرحا، واعطاك الصورة بكرم ولم يقبل منك نقودا. وقبل ان تغادرا اخذ الصورة منك والصقها على قطعة خشب خفيفة كيلا تتجعد».

انتقلت ذاكرة عباس الى الموصل. «كانت الموصل اجمل كثيرا مما توقعت ياعباس. كنت تعتقد أن بغداد، مدينتك، أجمل مدن الله، غير ان الموصل لم تكن قاصرة! كم كنت خائفا في أول سفرة لك من دون اخيك وامك. لكن الاسطى محمود، ومدير المدرسة التي ستعملون على تأثيث جناحها الجديد كانا رؤوفين بل. وقد رأيت معهما ياعباس الجبال الهائلة، والماء وهو يتفجر من باطن الصخر، ويتحول الى جداول صغيرة صافية، رقراقة، تنحدر، مبتسمة، فوق حصى ملون. شهدت ياعباس ايضا زهورا والوانا من الاخضر لم تشهد مثلها في حياتك من قبل. كانت الدهشة والالوان والروائح الجديدة تملؤك ياعباس وتنسيك الى حد ما، هذا الجنون الذي اعتراك منذ عرفت بان حمزة سيتزوج عائشة في الشهر القادم»

*اصناف من المأكولات العراقية

توقف القطار فى المحطة فى بغـــداد. ترجل عباس وسار نحو البوابة. كان الوقت غسقا، فاحس بلسعة البرد التى يحملها الغسق فى تشرين الثانى. توقف، واستنشق، بمحبة، هوا المدينة«آه كم تحب مدينتك هذه ياعباس. شم شم الهواء ياعباس، فهذه الرائحه مألوفة، وحبيبة، مثل رائحة امك بعد الحمام» استنشق عباس هواء المدينة، ثانية، وبعمق اشد، فتصاعدت الى انفه رائحة «المايع»*. التفت حوالية فرأى عربة المايع فى الجانب الايمن من باب المحطة. توجه مسرعا نحوها ثم حيا البائع رافعا يده الى رأسه، واخرج من جيبه عشرة فلوس ووضعها على طرف صينية النحاس الابيض اللامع الذى يغطى سطح العربة.

«البردجاء». قال البائع. هز عباس رأسه، واشار للبائع بانه لايسمع. حدق الرجل لثانية، فى وجهه، ثم فتح غطاء القدر النحاسى الذى يتوسط العربة، فتصاعدت الابخرة محملة برائحة الدبس والشلغم والشقاء. غرف البائع حبتى شلغم ووضعها فى طبق نحاسى صغير، ثم قطعنها بالسكينة الى ثمانى قطع ورش عليهما، من ملاحة معدنية، شيئا من الملح ووضع الطبق أمام عباس.

«الم نتفق ياعباس على انك لن تكون اطرش ومجنونا ايضا فما بالك تغص بلقمة المايع؟ انتهى الامر تماما. كانت عائشة حينذاك طفلة ولن يعود بامكانك حتى لو لم تتزوج حمزة، ان ترفعها الان بين ذراعيك، وتطعمها المايعباصابعك».

يستكمل عباس طبقه «عوافى» يقول له البائع بصوت عال، فيرفع عباس يده الى صدره،

* وجبة شعبية عراقية مكونة من اللفت المغلى مع دبس التمر يبيعها الباعة الجوالون فى الشوارع

شاكرا الرجل، ويحمل حقيبته اليدوية، ويمشى الى موقف لسيارات العمومية المتجهة الى الباب الشرقى، ثم الكرادة.

-٢-

وضع عباس حقيبته على الارض، ودق جرس الباب. فتحت الام الباب ثم فتحت قلبها وذراعيها للولد العائد من اول سفرة بدونها. ضمته، اعتصرته، قبلت اكتافه، شمته، ثم قبلت رأسه والجبين.

«الحمد لله على سلامتك ياعباس» ضمت، مرة أخرى، اكتافه وصدره، ثم نظرت فى عينيه، فاشاح عباس بنظرة عنها. «لن يكون لقاؤنا حزينا ياأمى. قلبى سيصبح مثل قبضة يدى، مثل ساعدى قويا». افلت منها وحمل حقيبته وسار الى الاريكة فى يمين الغرفة.

سارت الام وراءه، ثم جلست جنبه فاخرج لها عباس هداياها من الحقيبة ووضعها بين يديها، غمر وجهها الفرح ورفعت يدها الى السماء تدعو الله له بالصحة والسلامة وراحة القلب، وقبل ان تكمل دعواتها كان عباس يخرج الصورة التى جاء بهما هدية لحمزة. نظرت الام الى الصورة، ثم ضربت بيدها على صدرها، وسألته معاتبة: « كيف حملت هذه الصورة، وهل رآها احد معك"« هز عباس رأسه بالنفى، وبدأ يضحك، ثم يقهقه.

«كان يمكن للشرطة ان يقبضوا عليك ياولدى». تحاول الام بصعوبة ان تقول لعباس. ثم نهضت من مكانها، وجلبت من جنب الراديو الجريدة، واشارت الى صورة لنورى السعيد فيها، ثم صلبت سبابتيها، واشارت الى صورة جمال عبد الناصر، هدية حمزة. فهم عباس. وعاد يقهقه ثم احتضن كتفى امه، وقبلها، من رأسها، راودته، تلك اللحظة، رغبة عارمة فى

ان يأخذها معه الى الموصل. الى دكان الاسطى الموصلى، او الى بيت مدير المدرسة، او حتى الى بيت الاسطى محمود فى بغداد، كى ترى بعينيها كيف الناس يتعاطون صور هذا الرجل، ومحبته، كما يتعاطون الشاى والنرجيلة والمايع والخبز، وكيف لايوجد بينهم من يخاف مثلها، من شرطة نورى السعيد.

-٣-

بغداد فى تشرين الثانى، عروس فى شهر العسل. تستيقظ فى الفجر نظيفة بعد أول زخات المطر. صبوحة الوجه، عريقة وجموح، مثل مهرة من سلالة نادرة، ثوبها المصنوع من سعف النخيل واغصان اشجار البرتقال والنارنج يشبه قصيدة اندلسية. ودجلة، حرام من الفيروز، يلتف حول خصرها، يقوى وسطها، يدللها، ويبرز مفاتنها، تتعطر بغداد فى تشرين الثانى بروائح الارض والمطر وموج دجلة ثم تبدأ، بهية، جليلة وحبلى ببشائر سر وشعر تبدأ بمزاولة اعمالها اليومية.

اما فى ذلك اليوم الاستثنائى من تشرين الثانى عام ١٩٥٦، فان بغداد وضعت جانبا كل اعمالها. وخرجت تتحدى هراوات الشرطة والرصاص، وتقف سدا بشريا، أمام الدبابات المنتشرة فى الشوارع.

ومثل مجموعة حاذقة ومتمرسة من العازفين، تعزف لحنا طالما تدربت عليه، هرول الطلبة، والاساتذة، والعمال، الحرفيون، الموظفون، وربات البيوت الي الشوارع. بدأ اللحن خفيفا، متوترا، ثم تحول شيئا فشيئا الى دوى عاصفة. هدير بحر فى ليلة مكفهرة بلا قمر. يشتد اللحن، والعاصفة تصل مداها. وهدير البحر يبلغ ذروته. وحمزة يندفع، وسط الالوف من طلاب الجامعات، طلقة مسدس. متوهج الوجه فى قلبه جمرة تشتعل «سنصبح سنصبح رغم ارادتكم. قد نموت نعم ولكننا سنصنع من جثثنا شطا سيظل يعلو حتى يقف، كالمستحيل، امامكم. الناس فى بور سعيد، يحاربون بالسلاح الابيض. وهكذا سنفعل نحن هنا لو الأمر اقتضى. حربكم فى مصر، على شعبها، وارضها، وقناتها، وارادتها، ستكون حربنا ايضا هنا. توقفوا يا أولاد الزنا عن احتلال اراضينا، ووأود ارادتنا، وقتل اطفالنا، وابتزاز كنوزنا.»

والمظاهرة تتقدم، تلتحم بكتل المظاهرات الاخرى. والجمرة فى قلب حمزة تصبح لهيبا.

«أية يابغداد، أيه أيتها المهرة التى ما استطاع سائس كسرها، اقفزى الموانع كلها، اوحطميها، وقولى لهم انك مازلت بغداد الثورة، والقصيدة، والرحم الولاد».

فى ذلك اليوم الاستثنائى من ايام تشرين الثانى، وفى الايام التى تلته. اصبحت بغداد، كما ارادها حمزة ورفاقه ان تكون، مهرة جامحة. وتبعتها النجف، والحى والكوت، والموصل، والناصرية. والبصرة.

وفى احد أيام ذلك الشهر، حمل بريد السفارة البريطانية الرسالة التالية من السفير البريطانى فى بغداد إلى حكومته فى لندن:

مالم يتوقف الهجوم على مصر بسرعة، فلن تكون هناك قوة فى الأرض قادرة على حماية نورى السعيد فى بغداد لان مشاعر الشعب العراقى كلها فى حالة نقمة ضد بريطانيا لم ير ظاهرة مثلها من قبل فى تجربته الدبلوماسية.

أما تقرير وزارة الداخلية العراقية إلى مجلس الوزراء فقد تضمن مايلى:

«ان شخصين قد قتلا، وسبعة وعشرين

جرحوا خلال المظاهرات حصلت التى اخيرا.

داهمت الشرطة فى ليلة من ذلك الشهر، بيت حمزة. وقلبت اثاثه رأسا على عقب، ثم قبضت على حمزة وعلى كتبه واوراقه. وقبل ان يغادر الجميع البيت، رمى احد العساكر الصورة التى جلبها عباس هدية لحمزة، على الأرض وانهال عليها ضربا بكعب جزمته.

اقفل عباس، بقلب ذاهل مثقل بالحزن، باب البيت. كانت الام تقرفص على الحصيرة، فى زاوية الغرفة، وتحدق فى الباب بعينين جامدتين. توجه عباس نحو أمه، وجلس على الجانب الاخر من الحصيرة، وجال بنظره فى الغرفة التى تسودها الفوضى فوقعت عيناه على قطعة مكسورة من الصورة التى تكسرت. لاحظ عباس انها تحمل عينى الرجل العجيبتين، وبدا له، لاول مرة مذ رأى الصورة، ان العينين، كانتا، بتصميم، تبتسمان.

- ٥ -

وضع عباس رأسه على المخدة. مايزال قلبه ثقيلا. امه ظلت مقرفصة على الحصيرة فى غرفة الجلوس، ورفضت ان تقوم معه إلى غرفتها. التفت، فى الظلمة، إلى سرير حمزة الذى خلا من صاحبه، وتذكر فجأة قضيبى الحديد اللذين يسير عليهما القطار. «من بطن واحدة صرنا، حمزة وانا. من دم واحد ولحم واحد. لكننا قريبان ومتوازيان، اكثر بكثير، لو نظرت للحق ياعباس، منك ومن عائشة. ما هذا الحب الذى يحاسب عليه حمزة، فيأخذه الشرطه من بيته إلى حيث لاندرى. انت ياعباس لايحاسبك احد، يوت عباس، على حبك. هل هناك حب آمن.. وحب خطير فى هذه الدنيا؟». النوم سلطان. لكن عباس، النجار الاطرش الامى، اخا حمزة المعتقل، تحدى سلطان النوم باسئلته...» لابد ان تعرف كيف الحب يصبح خطيرا لدرجة ان تأخذك الشرطة من اجله إلى حيث لايعلم احد.. لابد لك ياعباس ان تفهم، ولو قليلا، كيف يصير ذلك. اذهب غدا إلى الاسطى محمود، إلى عائشة، إلى رفاق حمزة، وحاول ان تفهم. ثم ماهى تلك الصلة التى تربط حمزة بالرجل ذى العينين العجيبتين؟ ولماذا يصدق حمزة ورفاقه كل مايقوله الرجل لهم بالمذياع»». تذكر عباس يوم جمعة فى ذلك الشهر، وكيف التف حمزة واصدقاؤه حول المذياع، وكيف كانت الحماسة تتفجر من عيونهم وهم يتكلمون تارة، ويسكتون تارة، ويضمون رؤوسهم الخمسة، مثل باقة ورد، ينصتون للمذياع، تارة اخرى. على الغداء، تلك الجمعة. حاول حمزة ورفاقه ان يشرحوا لعباس بعض مايحصل».. انت وحمزة اخران ياعباس، ولو اعتدى عليك احد فماذا سيفعل حمزة؟» يرد بالاشارة عباس ناظرا بحنان إلى اخيه ينهال عليهم ضربا». «هذا هو ما يحصل الان ياعباس.

نحن والناس فى البلاد التى يعيش فيها الرجل ذوالعينين العجيبتين أخوة مثلك وحمزة، وقد هجم اصدقاه نورى السعيد، من الاجانب، بالطائرات والدبابات والبنادق على الناس هناك، ونحن غاضبون من أجل ذلك.

«لماذا هجموا؟» يحاول عباس أن يفهم. وبصعوبة بالغة، يشترك الشباب الخمسة فى افهام عباس ان الاجانب، اصدقاء نورى السعيد، يريدون ان يأخذوا الأرض، هنا وهناك، وان يسرقوا الزرع، وينهبوا الاشياء، وينكسوا رؤوس البشر. وهؤلاء الاجانب يكرهون الرجل ذى العينين العجيبتين لانه يحرض الناس على مقاومتهم، هنا وهناك.

انقلب عباس. على ظهره، وحدق فى سقف الغرفة. استدعى صورة مدينته ايام المظاهرات وكيف خلال اليوم الأول صحبه الاسطى محمود إلى البيت واكد على امه بالاتدعه يخرج إلى الشارع «حمزة ورفاقه خرجوا فى المظاهرات وكذلك عائشة ورفيقاتها، والاسطى محمود ايضا. اما انت ياعباس فقد بقيت مع امك التى ظلت تروح وتجيء مثل نحله قلقة. هل هذا الحب الاخر الخطير محرم عليك، مثل الغيرة، لانك اطرش ياعباس».

فى صباح اليوم التالى لاعتقال حمزة، خرج عباس من البيت، رغم توسلات امه، وذهب إلى بيت الاسطى محمود، مصمما، رغم صمت عالمه، على ان يفهم. وعندما عاد إلى البيت عصرا، اغتسل وغير ثيابه، وغادر الى بيت عمه، «عائشة بنت مدارس وستشرح لك الامور بأفضل مما فعل الاسطى محمود».

وللمرة الأولى منذ عرف عباس كيف الحب يعمر القلب، توجه إلى بيت عمه بقلب لاتعمره سوى الاسئلة التى تبحث عن جواب. وللمرة الأولى منذ عرف بأنه يحب عائشة، نسى ان يشترى لها الهدايا الصغيرة التى كان يحملها لها فى كل زيارة.

-٦-

يوم جمعة، فى منتصف كانون الأول من العام ١٩٥٦، سمح لعائلة حمزة بزيارته فى المعتقل. فجر تلك الجمعة، نهضت الأم من النوم. خفيفة، مستبشرة. وبعد ان توضأت، وصلت ودعت لولديها، دخلت المطبخ لتصنع فى «السفر طاس» المأكولات التى حضرتها لحمزة منذ الامس. ابتسمت برقة وهى تتخيل وجهه يلقاها، «لكم وحشتنى ياولدى. لو كان للحصيرة التى انام عليها لسان ياحمزة لقالت لك. قلبى يخرج من صدرى كل ليلة، ينسلخ من العروق التى تشده إلى، ويهرع اليك، فيحتضنك، يضمك، ويقبلك، ويتحدث معك. تركتنا، عباس وانا، مثل اليتامى. وعباس.... لا اعرف ماذا داهمه منذ قبضوا عليك. لم اعد قادرة على الوصول اليه. رفض الذهاب الى الموصل مع الاسطى محمود، ولم يعد يقضى فى البيت، كما فى السابق، امسياته. عرفت الترمل، حماك الله ياولدى، للمرة الثانية ساعة اخذرك، لكننى ما رضيت ان أبكى امام الشرطة. امك تعلمت على الشدائد منذ ولد عباس اطرش ومات ابوك. وسأجيئك اليوم ياحمزة وانا ابتسم كيلا تخجل من ضعفى امام رفاقك. غرفت الام الطبقة الأولى من «السفرطاس» رزا بالزعفران، وفى الطبقة الثانية الدولمة، وفى الثالثة لحمة طاس الكباب، وفى الرابعة اجزاء دجاجتين مقليتين. ثم غسلت ثلاثة رؤوس من الخس الشتوى اللامع. وشيئا من البرتقال والنومى حلو والالنكى ووضعتها فى كيس كبير، ثم رتبت فى اكياس متفرقة شايا، وسكوا ونومى بصرة وشيئا من النعناع المجفف. نظرت الام برضا، وحنان، إلى كنزها، ثم رتبت محتوياته فى «علاكة» كبيرة وغطتها بفوطة ناصعة البياض وغادرت المطبخ.

عباس كان ينتظر. محدقا من الشباك. قدوم عائشة. جلست الام جنبه وامسكت برفق ذراعه.. «مابك ياعباس؟»- التفت عباس، شاردا نحوها، ونكس رأسه. «كيف ادخلك، ايتها الام الى عالم رأسى؟ كيف يمكنك التجول فيه وانت لست بصما،؟ ليس فى مقدورك، ان تشهدى تلك الاشباح التى اجاهد فى الصراع معها اشباح الصمت، وقلة الادراك، والجهل بهذا

الذى يصير من حولى. فى مدينتنا. الناس وحمزة يصارعون، ويجرحون، ويعتقلون. لانهم يعرفون. اما انا فاصارع كى اعرف. حمزة اخى الاصغر، معتقل، والناس فى حارتنا ثائرون، والبلد تشتعل حتى اكاد اشم رائحة الدخان، وانا مازلت اتلمس الطريق كى افهم كيف حصل ذلك، والقليل الذى استطعت التعرف عليه، وفهمه، منذ اعتقلوا اخى يغيرنى كالسحر، يجعلنى اقل صمما. كيف استطيع ان افهمك يا امى، بأن هذه المعرفة الجديدة، التى بدأت تدخل رأسى، منذ اعتقلوا حمزة، تشبه عدتى. تشبه الفأس والمنشار والمطرقة والمسامير. بها استطيع صنع اشياء جديدة لم تكن تخطر لى على بال. انا مازلت يا أم لاافهم ماذا حصل لى، فكيف ارد عليك؟ فى الاسابيع الماضيات، تغيرت. لست عباس الذى كنت تعرفين قبل اعتقال حمزة كنت انت وحمزة وعائشة وعدتى دنياى كلها. اما الان فهنا لك شىء اخر دخل رأسى وغير ترتيب الاشياء فيه. حتى عائشة يا أمى، لم تعد لدى كما كانت. ذلك الجنون الذى اعترانى منذ عرفت انها ستتزوج حمزة انطفأ فجأة، كما النار عندما تفتح عليها خرطوم ماء.. اصبح لديها دور اخر فى حياتى. اصبحت عائشة الصغيرة معلمتى. صارت تشعل شموعا جديدة فى ظلام الصمت فى دنياى. وانا بها وبحمزة. امس يا أمى، اخبرنى احد رفاق حمزة بأنهم يفعلون مايفعلون ويتحملون مايتحملون من أجل ان تتغير كل الاشياء فى مدينتنا. وذا وذات يوم، اخبرنى، سيصبح الاطفال الصم قادرين على القراءة والكتابة وفهم الاخرين والتحدث اليهم. افلا يكفى هذا وحده ليجعل منى عباسا اخرا غير ذلك الذى كنت تعرفين؟.



رن جرس الباب فنهضت الام تفتح. دخلت عائشة. فاحتضنت الام وقبلت يدها، ثم توجهت نحو عباس. الذى لاحظ وهو يحييها، مقبلا رأسها، ان رائحة شعرها تشبه رائحة حديقة، بعد المطر، فى أول الربيع.

-٧-

فى الطريق الى المعتقل، جلست عائشة والام وعباس جنبا الى جنب فى السيارة. كان الشرق إلى حمزة، يربطهم، مثل حبل متين. نظر عباس الى ضفيرة عائشة التى تلتمع تحت اشعة الشمس البهية، والى التفاصيل المنمنمة للوشم الاخضر على كف امه والذى بدا اكثر جمالا هذا الصباح، ثم مد نظره، عبر الشباك، الى غابات النخيل الممتدة على جانب الطريق، والى صفحة السماء الشديدة الزرقة، وشعر ببهجة عارمة تغمر اعماقه وهو يتخيل وجه حمزة عندما يعترف أن عباس الاطرش، اخاه الكبير، قد بدا يساعد بعض الرجال فى المطبعة السرية التى يطبعون فيها الاوراق الكثيرة التى يوزعها رفاق حمزة فى شوارع المدنية كل ليلة، بعد أن ينتصف الليل.

القاهرة-١٩٩٠



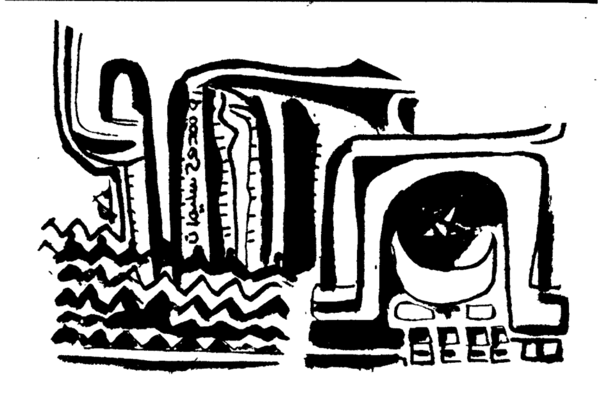
صفاء عبد المنعم زايد

فقط هناك غيوم؟

- ماذا لو غيرت واجهة بيتك؟
ماذا لو.. قتلتك؟
... وتجرى، فاردة ذراعيها ؟
- أحبا ا ا ا ا ك !
محمد ، لماذا أنت بارد ؟!
- لست محمدا ، ولست باردا!!!
.. فقط هناك غيوم.

تشدنى تجاهها ،
- صدقنى، الأسماء تتشابه.
ماذا، لو أحلت السماء فيك جسدى ؟
.....!
- متى أرى والدك؟
.... وتدور، تلعب بالفراشات الملونة فى صدرها،
- لن أتزوجك ياخالد.

- متى تعرفين أسمى؟
تعتدل، تخط بيتا على الرمل.
- لم يعد لى بيت،
هل تحتويننى بين ذراعيك؟
.. وتمرر يدها داخل فتحة قميصى «حارة أنفاسها»
- يدك ثقيلة..
..... ابتعدى.
انتظرتها تصرخ، لكنها أخذت نفسا عميقا ، ودفعته.
- لايهم.
«فرحلت النوارس تصب ذكورتها فى البحر»
وتمد يدها تعطينى حفنة رمل، وودعة ساكنة،
- شم البحر فيهما ، واسمعنى،



لن أتزوج.

لم أتخيل نفسى، وأنا أحبها، كيف تكون العلاقة بيننا.

- هل صدرك يسعنى؟

ولكننى أحاول بسط كفى وملأهما... تتمدد الى جوارى.

- هل تغضب لو طلبت منك قبلة؟

- كان بودى، لكننى...

- ألا تحبنى!

- إننى فى حاجة اليك، أتشبث بك،

... لكننى لا أستطيع.

ظللت أتحفز لها (لتصمت) وجسدى يقشعر أخذت بعضا من الرمل، وبعثرته فى الهواء،ضاحكا.

- دعى الأمور تسير كما تشاء.

أخذت تنظر الى نثار الرمل وهو يسقط، ويتبعثر على مهل.

لم يعترنى شعور بالدفء، ولا العرق،

لم ينصهر جسدى، لم تبادلنى الكلمات،

فقط صمتت، ولم أسألها.

«على أن أرى الفضاء رحبا، فيصير دخانا، ممزوجا بأنفاسنا»

ووجهها مغسولا، أمضى الى إيلام ذرات الرمل، وأشحذ قوتى، كى أسحقه جيدا وبعثرته

تلك المرة- فى وجهى.

- هل تحلمين بالصيف؟

-......!

إنك لم تعرف كيف تثيره فى.

.... وأراها واقفة، كتلة من الثلج، لم أعرفها،

وتمسك يدى، لنجرى.

- هل رأيت الحوريات، يلعبن؟

خذنى معك،

على أرى، مارأيته. ولم تنج منه.

مايو ٩١

ناصر الحلوانى

نصوص قصيرة

شرفة

الكرسى الخيزران المحنى الظهر، وأمامه المنضدة الدائرية الصغيرة، تغطيها جرائد صباح اليوم، إلا حيث يوجد فنجان القهوة السوداء. وحول الأرجل الخشبية الرفيعة، تتناثر جرائد الصباحات والأماسى الماضية، تتداخل خطوط عناوينها الضخمة، وصورها الضيقة، وحروفها الصغيرة الكثيرة، المطموس بعضها بنقاط البن اليابسة القديمة، ودوائر الحروق من أعقاب السجائر، وبعض مخلفات عصافير اطمأنت إلى هذا العالم الصغير، وحبات أرزه وفتات خبزه الذى ينتظر قدومها من جهة الشمس التى اعتادت المكان، ألقت أشياءه فسكنت فى أطراف الجرائد، وحنيات الخيزران، وفى الخربشات الحية على ذراعى الكرسى، وبضعة أصوات قليلة متشابهة، وفى الأمسيات الباردة والدافئة لم يكن يؤنس هذا العالم سوى لمبة صغيرة، تضىء للأشياء وللجسد القابع فى كرسية كزمن يمضى فى صمت.

قصيدة

القمر فى السماء بئر ضوء، والنور فى الليل على الأسرجة المعلقة كما على حبّات البرتقال المأسومة على شجيرات الضفة المأسورة، على خواذت الجنود المنصوبين فى أول وآخر الطرقات كما على التراب المقدس حيث سار من زمن أنبياء. يمّر بالدروب وبين نسائم الورق المخضر المحروق الأطراف، وفى لحظات الصمت والدوىّ، الموت المرهون بنزوة عنف والميلاد، بشفافية زجاج نافذة الشاعر المائل على كتب القديسين والشعراء، يخط فى لغة الغضب عناقيد حبه للطفل يرضع الدخان المسيل للدموع، والشيخ يحمل ابنه الدامى يواريه الوطن، والأم تحمل وعاء ماء مخلوط بروائح من كانوا يحدثونها بالأمس، وصمتوا، ومن سمعوه يرتل فيهم قصائده.

يغمس طرف الريشة فى المحبرة، ويرسم الحرف الأول للكلمة الأولى فى البيت

الأخير، حيث يقطن المهمومون والمطاردون والمأسورون والشهداء، وينهض يرنو إلى دائرة القمر المباح فى صحراء السماء، يلمح همهمات العربات العسكرية، وحبات ضوء تتأرجح فوق أحجار الدرب الضيقة يعلم وجهتها، يفتح بابه الخشبى العتيق، ويتجه إلى كرسية، يدفعون صخبهم إلى وحدته، ويرحلون به والأوراق، وفى الضوء الأبيض الرائق لقمر المساء، يرنو إلى جدران بيوت المدينة السارية، فيلمح حروف قصيدته المكتوبة تواً.



متن الظل

أن يكون الطريق،

يصعد اليوم، فتشرف على السبل ظلال، لها مذاق الأسوار، وقوام مزاليج النحاس على أبواب المدائن، توقظ الحركة فى شبابيك الأزقة، ودجاجات تفيق فى ركن جدار من حجر رطب، وفى غبار الدرب المتثائب تجلس المرأة، تهصر ثديها الصابح، لتقطر فى فم وليدها، حكايات الممالك الخلفية، وتواريخ الأسوار، وتحكى عن بقايا خدوش الملوك على هوامش، بوابات مازالت مسطورة فى ضلوع الحارات، تقطف له وردة من نحاس القوس الملكى، وتعلقها على صدره، فتنفتح المداخل، يسقط بعض من شمس سماء الداخل على تراب الطريق، وخلفه تتوالى الأفراس الحائمة، هائجة، تمزق النور الفار، وتؤوب، تلم المرأة بقاياه، تمسد به صدرها الوافر، وتكمل للوليد حكاياها.

حد الألم

أن يكون الولد

أن تكون مغامرة العيش اليومى.

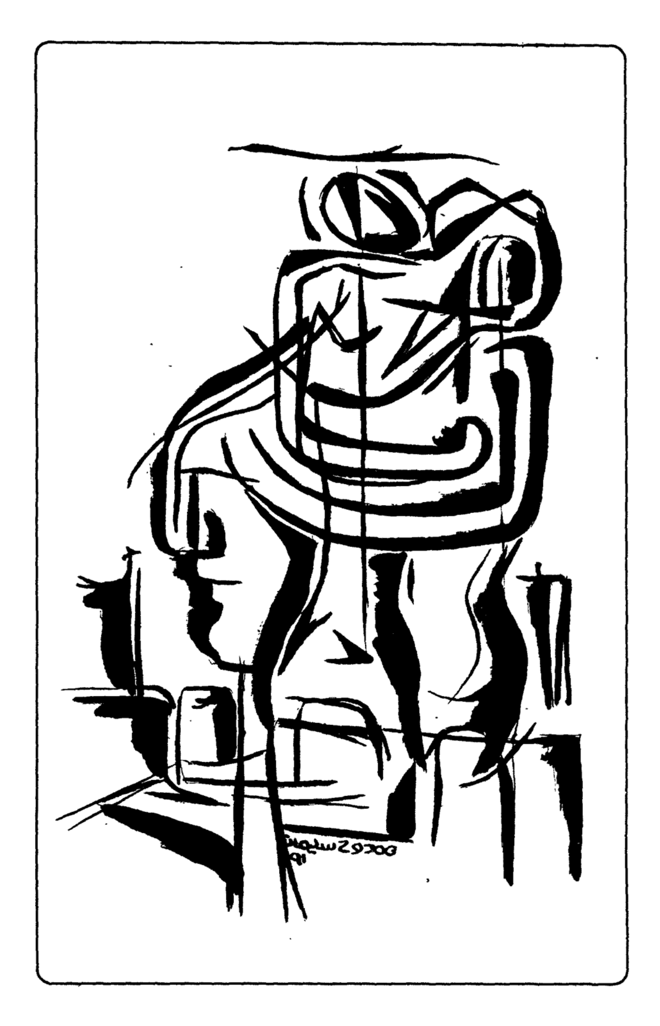
أن يمضى على الصراط المشدود بين الطبقة الدنيا وطبقة دنيا، يحمل رغيفا، لآلهة تصدر الموسيقى حينما يمر الهواء فى خرومها، فتهبه خطوة، يرجع بها عنهم، وتأمره، أن ضمخ المذبح بالتراتيل، يكفى أن تهبنا يوما من يومك، أو لقمة من ضفيرة، الموت المؤجل

على مشارف نفسك المجروح

يصوم الولد عن الموت

ينز قرابين جسده، عطرا، صفاء ليمون، ورقا متخضرا، وعروق ماء صلب، تحوى حياة كامنة، ماضية، آتية.

يخطو الولد، على الصراط الممدود بين طبقة تتساءل، وطبقة تسأل، ويرحل بين جذوع اليوم، النابتة بين الحدود، المنصوبة، فى قلبه.



مصباح قطب

نص

فصوص من الكبد واللؤلؤ

شـــريط الكتـــابة من طين وليس من سيلولويد. وفى الطين يمكن أن أدفس نفسى بالحيا، دون صراخ، ودونما حاجة للف بمنديل على المتحلقين لجمع ثمن المعجزة.

وليس فى الأمر دجل ولا أسرار، ففى الطين سألتقى بالشهوة الأولى، التى سمعت الأرض يوما، تشهق بها، بكل وضوح، عندما كنت أستريح فوق كوم ردم على رأس أرضنا.. كان ابن عمى يقود الجرار بينما المساء يقود أبخرة الصيف إلى أحشائى.. وقد دار فى خلدى لحظة أن الارض يمكن أن تحبل منى.. وأننا سنتزوج فى النقطة.. فضحكت بينما كانت روحى توشك على الانشطار.

ولكن من سيصدق؟ البنت الشيطانى التى يشبه نهداها اليمام الأخضر، إنها تحب البحر وتكره النيون والتكييف والمصاعد التى لاتحتفظ بروائح العشاق..

ربما صدقتنى.

وربما صدقنى أيضا الأولاد الذين كنت أسابقهم فى عبور ترعة القاصد سباحة. كان الأولاد يخلعون على الأول إنه ابن جمال عبد الناصر. أما الذى يعبر الترعة غاطسا فهو... أو أبوه... جمال عبد الناصر نفسه، ولم يكن لى- ولا لأبى- فى هذا الطيب الناصرى نصيب.

كنت أكره القواقع، وخشخشة ماء الترعة فى أذنى.. ولم أكن اهتم بأن أحفر لأعضائى مبيتا فى طين الجسر رغم حبى المبكر للبنات والطمى. كان الصبيان، وهم عراة ملط، يقفون فى المصلى، ويعاكسون الرائحات والغاديات، ممسكين حماماتهم بأيديهم وهم يصيحون: ياهوه... أروح اليمن.. أحب النبى وأسرح بجماله(النوق)

وفى الحقيقة أنا أيضا كنت أحب النبى ولكن لم يكن لى فى طيب السرحان بالجمال نصيب (... ولابراميل النفط فيما بعد)

قبل غطسة الطلوع اللى ملهاش رجوع كان يتحتم أن نلف أجسادنا على تراب الطريق الساخن فى عز قيالة بؤونة.. ثم هيلا هوب إلى الترعة، فلنقل إذن أن هذه هى اللحظة المناسبة للعودة الى شريط الطين.

بقليل من المكر الفلاحى سألخفن بعض

العبارات، حتى لايفهمها أولاد البندر، الذين يستخفون بأحزاننا، ولايرون فى مصيبتنا نحن المكبودين، سوى انها ذلك الشئ الذى يمنعنا من معاقرة الخمر الرديئة.. والنميمة السافلة معهم فى شارع الحوانيت المعتمة، مع الاعتذار للرواية الفرنسية.

خذ من الكلمات الملخفنة: مذنبات. قواقع. سركاريا. انترفيرون.. انزيمات. قلب. كبد. دورة بابية. دوالى. sgot و s.g.p.t.. بلوروبين . فيروس س، والوسيط delta. وأخيرا قئ دموى وتليف.

أما أولاد بلدنا فبكل صراحة سأحكى لهم عن الحضن المشعوف الذى اقتنصته من البنت التى روحها كلها رجالة.. بينما كانت تسير على المصرف ذات مساء من أغسطس العبقرى. أعطيتها ثمرة جوافة من جنينة العيسوى. ولم أنتظر لأ تأكد إن كانت قد ألقمت القمر قضمة منها أم لا؟ كان الحضن عفيا.. اذ لاتزال البنت بعد مرور نحو ٢٣ عاما تغمزلى كلما رأتنى وتحك صدرها فى ذراعى عندما يسمح أى زحام بفرصة كتلك، لكن لابد من فض بعض الطلاسم على الرغم من ذلك...ففى مستشفى كتامة الغابة التابع لمركز بسيون.. كنت أقف متعكزا على ثمانى سنوات وذراع رشاد ابن عمتى أتأمل الشباك المجليط بالزيوت والمحاليل، منتظراً أن يطل الرجل من بين فتحة قضبانه. صوت التمورجى وبه أثرهين من هيبة الحكومة المركزية ينادى: صبّاح عبد الجليل. صححت له متلجلجا: مصباح ياعم. أردف: حقنة وشربة، كانت أستمبة. فالحقنة تعنى دستة حقن من الطرطير المقيئ.. علاج البلهارسيا وقتذاك وهو مركب من البوتاسيوم الطرطيرى الأ نتيمونى أما الشربة فهى طاردة للديدان. كنا نتجرعها أمام التمورجى، وأما الديدان فنتبرزها تحت مباشرة الأم... التى كان عليها اعداد حلة من الحلبة المغلية وفرخة «شمورت» لمثل هذه المناسبة.

أعوام ومواسم «عدوا».. وفى المرة التالية كان نصيبى من النداء: «حقنة» فقط. وقد رتب المرضون موعدها مع سوق البلد... لكن تفتكروا كليت؟ ابدا.. دستة حقن كاملة لم تحرم روحى من حقول اللؤلؤ.. وذات مساء يمكن وصف بواخه ورغباته المكبوتة بالطريقة المركزية دون أدنى تحرج، قصت البنت «نفيسة»، حلما، أمامى وعلى مسمع من نساء حارة ابو ضياء، المكدسة بالفقر ، وبالسيدات اللواتى لايرتدين سراويل داخلية، ويعيرن بعضهن عند الخناق بان فروجهن تسف التراب.. قالت البنت انها رأت فى المنام انها تمشى معى فى غيط قمح لانهاية له، وفى المنتصف (لست أدرى منتصف الغيط أم القمح؟) كانت مجموعة من أشجار نبات الجريلا الطفيلى وأشجار الخلة . لم يكن عند الشجر طالع ولابقوة ولاحلب ولا سقاء. فقط كانت الملعقة الصينى، البنت وهى تكاد تفطس من الضحك قالت اننا رقدنا..

عمر الحلم طاسة دماغى بالوقود النووى غير أن أمها - زوجة شيخ الطريقة فى البلد- قالت: عيب يابت. وصاحت سيدة أخرى: وعملتم ايه بقى؟ وقالت ثالثة: بس أوعوا تكونوا فرفطوا الغلة.. حرام!.. فى الحقيقة هذا هو الفرق بين الواقعية السحرية اللاتينية.. والواقعية المصرية، ٢ نظام : حياض ودائم.. فبعد قليل شعرت أن لصا سرق صهد الروح فجأة.. وكنت متأكدا انه ليس الخجل أو الخوف أو الإحباط فى ذروة منحنى التمنى..



اقول قولى هذا، حتى لاينخدع اولئك الذين رأوا الواد شعبان ابن المجبراتى ، المطوحل مصهللا فى كل وقت من جراء سرقة سراويل السيدات وتشممها.. ودع عنك نهيق الولد الذى كان يعقب تلصصه من خصاصات النوافذ على حجرات النوم.. خاصة يوم الاثنين.. الذى يظن الفلاحون ان ليلته مبروكة لأن فيها الحسن والحسين!.

وفيما بعد أيضا عرفت أن أقراص الكوناكيون، لاتفلح كثيرا فى ايقاف النزيف، الذى يواتيك، وأنت تهم أن تعب اللعاب السماوى من مصباته على ضفاف الشفاه، من الجميلات واللواتى حلمت بهن منذ الآف السنين الضوئية، عندما خلقت آلهة الشهوة، وتزغطت بالسكر، عند أشجار السيسبان.. هنا لا أزعم أن ذلك حدث فى زمام قريتنا بالذات. وأكاد أجزم على مسئوليتى الفلكلورية، ان الفلاحين لم يكونوا قد اخترعوا بعد الأغنية الرائعة التى يغنونها للعريس، بعد خروجه من حمام ماقبل الزفاف مباشرة، والتى يقول مطلعها:

يامحلى ضل الساسابان.. الساسا...بان. الساسا...بان

إننى أعرف الآن بأثر رجعى، لماذا كانت معدتى تصد الشوربة وأنا غض غرير؟ ولماذا يتناكح المصريون ويتناسلون حتى وان لم يجدوا أمما ليباهوا بنسلهم أمامها؟ وقد حدث عندما دعتنى الماشطة، وهى تجلس على مصطبتها، تحت ظل كثيف ليلى، لشجرة بريم (نوع من أنواع الجميز).. دعتنى لأفرك صدرها وأخربش حلمته حتى أتعلم الجراءة... وبعد عشرين عاما من ذلك.. ومع اصرار المرأة على عناقى كلما رأتنى بحنان امتع مافيه انه ليس بريئا تماما، عرفت السر. لقد بدا للمرأة إننى لاتنقصنى الجراءة كما تصورت.. ويبدولى الآن بوضوح اننى اتحقق فقط فى الشهوة السرمدية التى لم تخلق بعد. والتى

فقدت المرأة نفسها الحلم بها منذ وعت المتطلبات المفجعة للقمة العيش بالنسبة لامرأة معدمة غــريبــة على البلد.. هكذا أدبنى ربى.. أو كبدنى (قدر لى الإصابة بالكبد) بحيث إننى تعودت بصرامة أن أقطع خيط القبلات عند كل آذان للتشهد.. ويبدو بجلاء اننا معشر المصريين قد تعلمنا الآحزان وانتصاب الروح فى حصة واحدة وعلى يد ملاك واحد.

يا الهى مــاالذى منعنى من الارتقاء على البنت(...) عندما كانت تلطم وتشلشل خلف جنازة ابيها... فوسط حشد الرجال والسواد المبروم النائح فى الجنازة كانت عيناها الرائعتان تلمعان كالفرس- قلت وأنا خيالك- وتحاولان أن تغورا لتصطكا فى روحها بالذى يغلى خارج دائرة الفقد والفقيد؟

وفيما بعد قال د. شيحة ان الحالة عادية. وأن المعدة حساسة حبتين، وصالحنى على القمر بمساومة غريبة، إذ قرر لى ملعقة بريكتين (مضاد للحساسية) قبل كل هلال، فى النصف الأول من الشهر العربى.. على اثر ذلك عادلى شعورى المذهل بالسماء، وكأنى على عهدى الأول مع كتاب الأزرق. كل ذلك بمقتضى قانون بسيط.. فقانون البريكتين، هو النعاس، وينبغى أن يحظر تعاطيه للعاشقين والسائقين على السواء وهنا فاننى لم أكن أرغب فى أى مختبرات للجراءة ثانية مع التأثير المثبط لهذا الدواء.

بعد قليل بدأت أعى تراجيديا «الهُع».. تلك الصيحة المأساوية المشهورة فى تاريخ الريف المصرى.. وفى أكثر من حالة قئ دموى كان الجيران والاقربون يطمئنون النازف: دول شوية دم فاسد وحتروق، كان المريض يطرش الدم «الفاسد» كالطلمبة ، الى ارضنا الطيبة، ليستقر قبل أن يردم عليه بالرماد بينما الخبايب يعدون له منقوع شمع العسل.. والحلفاء الجبلية، والصفصاف المغلى (احمد الله انهم لم يستعملوا شجر شعر البنت لمثل هذه المهام.. لقد كنت اقبل البنات تحته مما يجزم بانه مسموم!) وبعد أن يهدأ القئ، يتم رص كرسى الدخان.. وقد تستقر الحالة لشهور، أو يعود المريض بعد عدة أنفاس الى هع أخرى، يعقبها خروج السر الالهى.

....

تاريخ مجرم، لموت مجانى، يحصد كطاحونة النظام الدولى الجديد، ملايين الأرواح والحيوات والشهوات.. ويضاعف من وطأة الشعور به، توأم تسميانتى «اسباحة» (=تدليع مصباح) والتقدم التقنى الراهن فى مجالات الطب (والسلاح)ذلك التقدم الذى لم يفعل شيئا سوى أن جعل الموت، الذى كان على قفا من يشيل، موتا مدفوع الأجر ، من أقوات وعرق المحرومين والبائسين.. موت طبقى صراح لاشك فيه، وإن انهارت الكتلة الشرقية رغم خلوها من الترع والطراطير، وتقنية قاسية تحفر المتاريس بين الفقراء وأكبادهم المعلولة، وبين القادرين. الآن أعرف، بالسماع والممارسة: لندن.. زرع الكبد الذى يكلف نصف مليون جنيه.. جراحات الفصوص الكبدية. مراكز علاج الجهاز الهضمى المنتشرة فى العالم... وفى مصر، وكأنها مراكز علاقات عامة لتعريف المنكوبين بمصيبتهم وليس أكثر.. عينات الكبد والأشعة بالكمبيوتر والتحاليل بالكمبيوتر، والقصائد المعلقة على جدران العيادات.

... عبد الحليم حافظ ود. عبد المحسن طه بدر وأحمد الشهاوى ود. ياسين عبد الغفار،

ورغم كل ذلك فأنا باق على دينى: الصفصاف
قال ابى والذين معه ان البنىٰ ادم دواؤه تحت رجلية، ولهذا، لازلت احلم ان اجد فى نبات ما، فى قرصة من كائن ما فى شراب ما قوقعة ما. شيئاً مامن سحر الشرق الآسيوى. ريق صباح ما أو سيدة ما دواء سحريا ضد الفيروس والفرهدة والعرق الماسخ وانكماش الروح وآلام الضلوع الغامضة.. إن العيب فى رجلى لا فى الدواء. وعندما أجده سأغفو إغفاءة قصيرة، ولسوف أرى الخضر والحسين وسيدى عبد السلام الأسمر (لابد أن تقول وعليكم السلام ورحمة الله لأن العامة يؤكدون حضوره فى المكان اذا ذكر اسمه) وأيضا السيدة التى كنت أصوم لله ثلاثة أيام اذا شحبت وجنتها (وأبكى عشرة)، ثم توقظنى امى لاتناول لحم افطار الليلة الأخيرة فى رمضان ، رغم انها تعرف أننى ممنوع من اللحـــوم.. وكل يوم طوال أربع سنوات وهى ترجونى أن آكل ولو قليلا لأسند قلبى... سأبريش قليلا، ثم أصيح فى جنون: أمه.. لقد برئت من الكبد والاكتئاب وضعف المناعة والنزيف .. إننى ادخل من أوسع الأبواب الآن الى اغنية العجين الخمران.. خذينى الى ظل الساسا...بان وهات لى بناتا قلوبهن كالجمار ووجوههن مطربشة كالورد البلدى فى جنينة الرايعة.. وقناة من زمزم واتبعينى بعد قليل لترعى أحفادك؟

لكن.. قبل الحلم بسنوات كانت النداهة قد سحبت حسان نسيمة، جارنا ذا القراريط الثلاثة، وأرقدته مع أولاد عم محمود الاثنى عشر، الرجل عد الأولاد فى دغيشة الصباح ١-٢-٣-... ١١-١٢-١٣ استعاذ بالله وعاود العد فوجد العدد ايضا ١٣، قلب الوجوه فاكتشفه، بعد علقة كعلقة الحرامى فى السوق قال الولد احلف بالله يابا محمود ان مفيش حاجة، بعد فترة ولما تزوج حسان البنت التى شدته النداهة اليها، كانت تعرى نفسها له كما ولدتها امها، كلما انتهت أجازته، وهم بالعودة إلى المعسكر، كانت البنت تخبط له على سرتها وعلى دائرة جهنم وهى تقول: حتسيب ده لمين ياولا؟ قعد حسان ولم يطل به القعاد، فقد انفجرت الدوالى بسبب البلهارسيا «والتوريا» (الفأس) والاجهاد، وعندما نزعوا له الطحال وربطوا الأوردة، كتبوا له أقراصا ضيعت القراريط الثلاثة ولم تضع من الهم شبرا. ومنذ أيام مات حسان نسيمة، وشهادة لله أقولها، ان السبب لم يكن الضرب المبرح فى المركز، بعد تفشه كهارب من التجنيد.. مات حسان الذى اسميناه باسم امه ليروغ من الموت.. فأبوه كان وش فقر وموت منذ شبابه، وقد لقيت، حسان قبل موته مرات عديدة، لكنه كان يتلجلج وهو يسلم على، ولم ينطق بسؤاله ابدا.. كان يعرف اننا فى الهع شرق ولذا ودلو يسأل: افتكر اخوك يابيه لو لقيت النبات.. اياه!.

ألف رحمة ونور ياحسان.. وأعدك اذ ماجاءتنى ست الحسن والجمال بالنبات، ان آتيك بغصن قبل أن انشغل فى لحس عرق العافية الذى ينز تحت صدرها.

لقد كان حسان يؤمن بأن الكفار اختاروا المال والجمال. واننا اخترنا الدين والاسلام وذات يوم من أيام التحاريق، والترعة ناشفة سألنى: هية الجنيه فى كوم المال والجمال ولا فى كومنا؟!

---

* فى كامل النص فان حقوق الشطط فى المسافة بين الواقع والخيال غير مكفولة للمؤلف

بثينة الناصرى **قصة**

العراق

جوع

فى مكان ما من الليل تصطف صفائح لا لون لها تطفح بأحشاء المدينة النائمة. فى عمق الظلام، يظهر رجل محلوق الرأس، محنىّ الظهر، يسدل على عظامه ملابس لاشكل لها. يتقدم من إحداها ويغرس ذراعة داخلها ناثراً الزبالة حوله على الأرض. تخرج يده بأوراق خس.. يتأملها ثم يصفها فى جعبة قماش تتدلى مرة عنقة. يدفن ذراعة مرة أخرى فتخرج بعظمة مازالت نتف لحم ودهن عالقة بها. يقرّبها مرة آنفه ويقلبها مراراً ثم يدسّها فى الجعبة. يعود إلى البحث بأناة وصبر. تغوص يده فى لزوجة.. ينظر إليها ثم يمتص أصابعه بتلذذ واحداً.. فواحد.

يحسّ بحركة خلفه فيزداد تشبّثه بالصفيحة، فيما يلقى نظرة حذرة ورا ء.. صبيان يقفان متحفزين. يستدير الرجل وقد فتح ذراعيه مثل شراعين وكأنه يخفى عن عيونهما النهمة صفيحته.

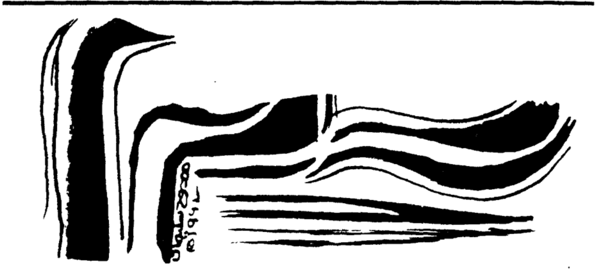
لكن الصبيين يراوغاه ويلتفانّ حوله. يضرب أحدهما صفيحة مجاورة فتنقلب بما فيها على الأرض وينكبّ صاحبه على الزبالة يقلّب فيها بسرعة محمومة.

زمجر الرجل وهجم على الولدين يضربهما بكل ما أوتى من قوة.. بيديه وقدميه حتى التوى أحدهما صارخاً وهو يضع يده على بطنه ثم لحق بالآخر الذى كان يعدو فى العتمة حتى ابتلعهما الليل.

عاد الرجل إلى انهماكه السابق فانحنى على الزبالة التى دلقها الصبيان على الأرض.. فوجد علبة سردين فيها قليل من زيت السمك. كما التقط بضع ثمرات من طماطم تالفة.. ولمّ بأصابع مدربة كومة أرز آنتهت إلى جعبته.

أحاطت عيناه بالصفائح التى لم يستكشفها بعد وتلفّت حوله فلما لم ير آحداً، وارتمى على الأرض وأسند ظهره إلى شجرة، محاذية ومددّ ساقيه واضعاً الجعبة فى حجره ثمّ مدّ يده فيها محاولاً ان يعد أسلابه دون ان يحوّل عينيه عن الصفائح المترعة وهو يمنىّ النفس ان يلقط انفاسه قليلاً قبل ان يستأنف صيده.

ارتطمت يده بحواف علبة السردين فأخرجها وتأملها مرة أخرى.. لعق جوانبها بلسانه.. ثم أهال فوق الزيت حفنة من الارز وقلبّها بأصابعه حتى امتزجت جيداً فكوّرها وقذف بها إلى فمه. مسح يده بأسماله واغمض عينيه وهو يلوك اللقمة وقطرات الزيت تسيل من جانبى فمه.. تقطر على صدره وتختفى فى طيات أسماله.



فجأة.. يداهمة إحساس انه لم يعد وحيداً.. مثل همهمه.. وانفاس حارة تلفح رقبته.. يستدير بحذر.. يواجه كلبين يقفان مستعدين وقد كشّرا عن انيابهما يزمجران. وآخر غير بعيد يتشّمم إحدى الصفائح.

تسمّر الرجل حائراً ينقل عينيه بين الكلبين.. وهبط قلبه وهو يرى الكلب الثالث يقلب الصفيحة ويندسّ فيها وصوت عظمة تتكسّر تحت اسنانه.. فار دم الرجل وصرخ «هش» وحرك ذراعه وكأنه يبعدهما. فأزدادت استقامة ظهريْ الكلبين المهاجمين وتجعد أنفاهما كأشفين عن انياب خطرة.. فأرتد الرجل إلى الوراء ثم تلفت حوله فلقطت عيناه حجراً.. وفيما انحنى عليه بسرعة، انقض الكلبان.. نهش أحدهما أسماله الغارقة بالزيت وغرز الآخر أنيابه فى لحم ساقه. تكوّر الرجل صارخاً وحاول ان يزحف نحو جعبته.. مدّ يده نحوها.. لكنها اختطفت بعيداً وتبعثرت محتوياتها.. فيما كان لحم ذراعيه وظهره ورقبته لقمة سائغه بين أنياب غاضبة.

جرّ الرجل جسده وهو يعوى عواءً فضح سكون الليل، فتركه الكلبان حين تأكد لهما ابتعاده ورجعا إلى الصفائح يبحثان فيها عن بقايا الطعام بنهم وهما يهمهمان «هم..هم»

استكان الرجل يلهث ألماً.. وقد التصق جلبابه بالدماء الناضحه من جروحه. قرّب ذراعه من وجهه ونفخ فى الجرح الغائر ثم لعقه علّ الألم الحارق يبرد قليلاً. ثم انحنى على جرح فى فخذه ونفخ نحوه من بعيد. أغمض عينيه محاولاً ان يغفو عن قروحه.

لكنه انتبه فجأة على وجع حادّ فى بطنه غطى على كل أوجاعه. أدرك انه جائع ولابد له أن يطفىء هذه النار التى تنهش جوفهُ بلقمة.. رنا بحسره إلى الصفائح.. أصبحت الكلاب الآن خمسة او ستة.. أراد ان ينهض لكنه لم يستطع..

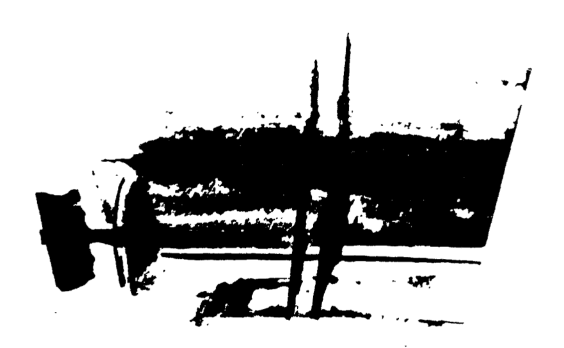
سحب جسمه المقروح نحو الرائحه التى لم يعد يستطيع أن يقاومها.. ولّما اقترب من الموقع أقعى على قائمتيه الخلفيتين ينتظر.. رفعت الكلاب رؤوسها وحدقت فيه بانتباه.. ثم عادت إلى انهماكها فى الأكل.. حبا على أربع وازداد اقتراباً. نفر كلب من جماعته ودنا منه طأطأ الغريب رأسه منتظراً نهشة شرسة لكن الكلب تشممّ رأسه وأذنية ودار حوله.. تشمّم ظهره وساقيه ومابينهما.. ثمّ هزّ ذيله واستدار عائداً إلى طعامه.

زحف الغريب على قوائمه حتى اقترب من إحدى الصفائح فقلبها ومدّ يديه يبحث عن شيء يسكت به جوعه. وجد كسرة خبز منقوعة بسائل ما.. فدفعها إلى فمه وهو يهمهم راضياً «هم...هم»

كمال الجزولى
الخرطوم

شعر

قصائد جديدة



(١) منفى

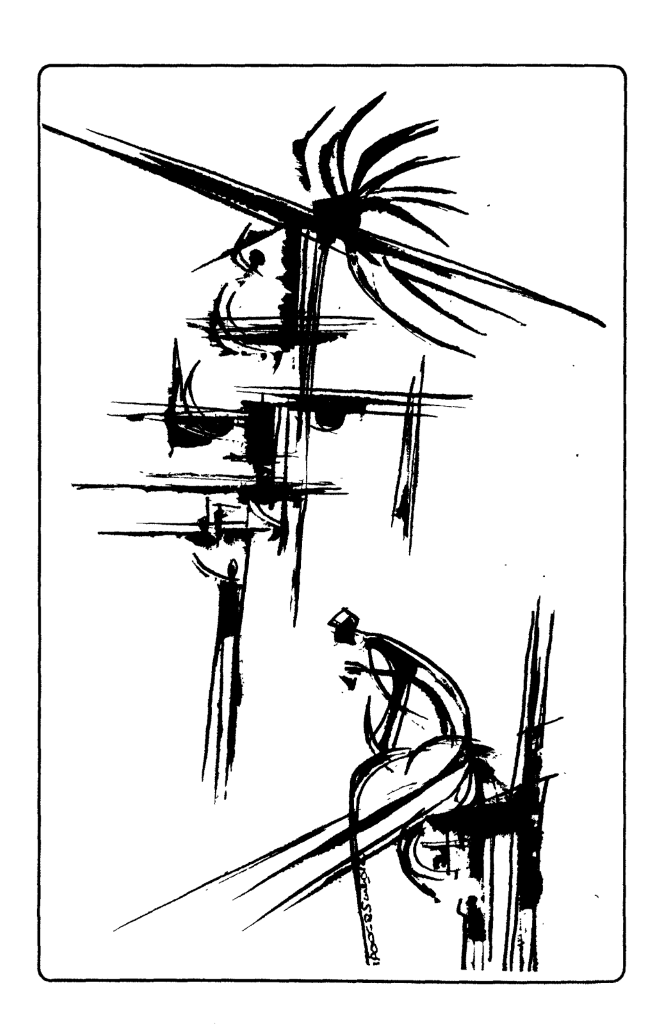
سماء رمادية
هذى السماء،
والشتاء..
يفرد أجنحة الغيم
على بوابة الشرق، يغسلها....
بالنشيث الهتون، طوال النهار،
وبالطلل الثلجى فى المساء

**

وأنا لا أبصر البحر
- بحر العقيق الأجاج- الذى
ألفته من عينى
هذى الحوائط الصماء!

**

غير أنى أحس أمواجه
- برغم السور- فى صدرى
وفى خاصرتى،
وأحس زرقته العميقة
فى شرايينى،
ولسعه الملحى فى شفتى
فمن ذا الذى سيلغى الملح



والزرقة،
أو من- تراه، سيلغى الآن
ذاكرتى؟!

(٣) هسيس

ليس القتل ما أخافه،
ليست الميتة المفجعة..
ليس انفجار هذا الباب- فجأة-
أو دخولهم- عند منتصف الليل-
بالأسلحة المشرعة،
لا..
ليس دمى الذى يسبح
فى قيحه..
ولاجمجمتى التى تتشظى..
على الجدار،
لكنما أخوف ما أخافه
هو الخوف ذاته
ذاك الذى- إذا غفلت عنه لحظة-
سرى إلى مسام الروح، ناقلا...
وساوس المعاذير المنمنمات
فى هسيس الإنكسار
ذاك الأنيق، الساحر، الذى..
يجعلنى أرامق اختضاض نصله الماسى
...ريثما أعشو لبرهة...
أو برهتين
لحظتها ينهل- بغتة-
فيشطرنى الى نصفين
نصف هناك- فى ملكوت وهمه-
يموت بددا
ونصف هنا..
يموت بين.. بين!
**



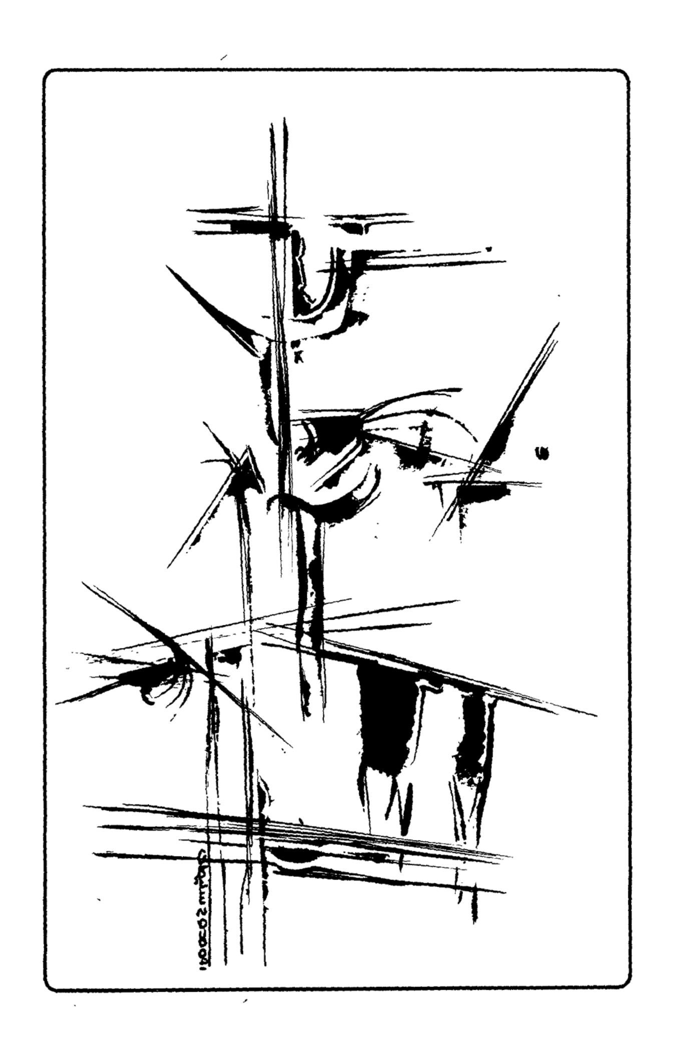
إنك ميت، وإنهم ميتون،
ولافكاك
فاجهر- إذن- برفضك الأبى هاهنا
تجهر به هناك
ومت هنا..
تعش.. هناك!!

(٣) مسالة

تحت قمر المحاق المستريب،
ونجمته اليتيمة الآفلة
ظللت ساهرا أحدق فيه مليا
..وفى نفسى مليا
.. وفى حالنا الماثلة:
أنا- فى غيابة- الحب- أهفو
إلى حداء القافلة،
وهو- على حافة السور-
شاكى السلاح، يمشى،
قطعة من الليل،
مشيته الرتيبة الذاهلة
قلت له: أنت لا تعرفنى، وأكاد لا أعرف حتى الإسم منك، ولو كنا التقينا، صدفة، فى جلبة السوق بالأمس- وأنت تقلب عينيك المحاريتين فى واجهات الدكاكين- لكنا عددنا كلينا رقما ضائعا فى زحام السابلة..
قلت له: فكيف نمسى عددين؟!
هل نحن حقا كذلك؟!
وهل الذى يستحلب الآن- قطرة قطرة-
سهدنا معا هنا
غير ذياك الذى..
ينام، ملء الجفون، هنالك؟!
وهل مايشقنا ضدين- هذه الليلة-
غير الذى سوف يصهرنا توأمين
فى رعب أوجاعنا القاتلة،
غدا،
حينما تزلزل الأرض زلزالها
وتخرج الأرض أثقالها
وتجرى القيامة
هدارة
فى شرايين
الصباح؟!
فكيف- إذن- يكون الذى
بينى وبينك
هذا السلاح؟!
....
....
قلت له
....
....
لكنه زرر عينيه المحاريتين، برهة،
ثم مضى...
مثلما المقرور ينفخ
فى
أصابعه
الناحلة!

(٤) اصدقاء

الذى يسأل عنى،
والذى يخشى السؤال
والذى يطرق الباب- خفية-
يدس فى يديك
بعض المال
والذى يجئ- من آخر المدينة- ساعيا..
فى وقدة الهجير،



يعرض المساعدة
والذى يمنعه- وإن أراد-
الضيق والمكابدة
والذى يبسط كفه،
يجرؤ أن يبسط
- فى صباح العيد- كفه
يصافح العيال،
والذى يغلف التقية جيدا
طى بسمته الباردة،
والذى يذكرنى بالخير، جهرة،
ولايزال
(رب ذكرى قربت من بعدا)
والذى يسقطنى مرغما
من ثقوب الذاكرة
المجهدة
قولى لهم:
جميعكم فى القلب
دفء القلب،
شوك تباريحه الكثيفة،
يا أصدقاء،
وزهر جراحاته الصامدة!

(٥) صباحية

تقول الجرائد لى فى الصباح
- مع القهوة المرة وسط ثرثرة الحراس..
..فى دوريتهم، وقعقعة السلاح-
ليست الشمس هذى التى
تفرد أجنحة الصحو
على كل سبيل،
إنها الحلكة فى تجلياتها الطيلسانية
تنقل الموت- الذى مابعده موت-
إلى كل الخلايا،
وتنقل الرعب، واليتم،
وتنقل الترمل الثقيل
ليست بيضة العدل هذى التى
..يحتضنها طير وهمك، لا
إنه القاتل فى منصة القضاء جالس
ينتظر القتيل
ليس شيئا من الذى تراه..
ماتراه،
إنها الحياة خلف السور
نكست راياتها،
وطأطأت الجباه!
....
....
....
تقول الجرائد لى فى الصباح،
غير أن الباشق الهندى، عابر البحر،
المشيع الريش بالملح، وبالاسرار،
وبالرياح...
حط فوق السور، ناشرا جناحيه الشراعيين،
يغامزنى بالعيون:
بغتة سوف ينفجر الرعد
فى مملكة السكون،
وسوف تطلق أحصنة البرق
صهيلها الفضى...
فى ظلام العمر،
إن أحلك الساعات
تلك التى
تأتى
قبيل
الفجر
فيجرفها النور المشعشع
بعد حين!

عبد المقصود عبد الكريم

قصيدتان

راء

يأخذ البحر راآته
«راوية» قطعة من رماد
وقطعة ليل
وقط ينوح على درك

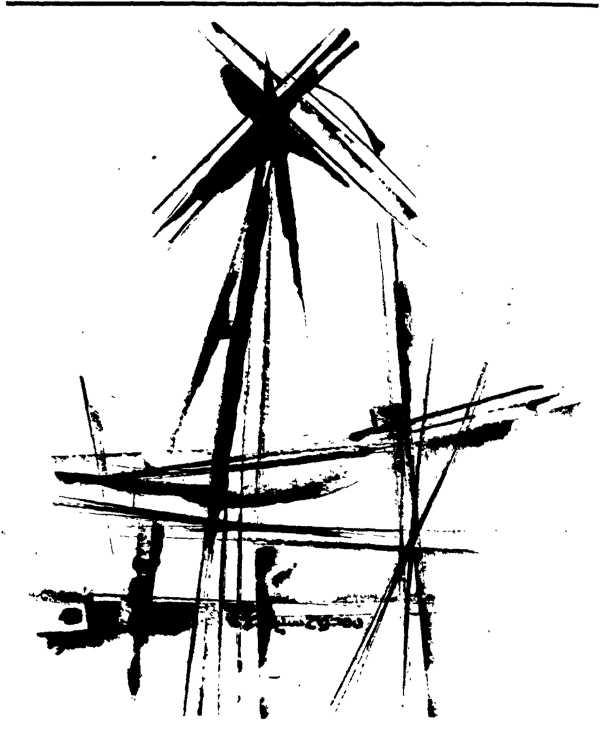
كان لايعرف الموت
لكنه كان يعرف أن السواد
سيجرف
أوهامه كان يعرف أن السنين
الثلاث
ستسلمها فى الربيع الى البحر
حيث الطريق الى الله واسعة.

كان يعرف غير البكاء.

يأخذ البحر را آته
«ريم» أو «راوية»
ذكرته السنون الثلاث
وذكره قطعةٌ من رماد وليلُ
طويلان مثل نواح على درك.
راودتها التماسيح
غير أن البكاء اختلف
«ريم» آخر فاتحة
ونهاية بحر.

طفولة

من طفولة عينيك ماذا تبقى

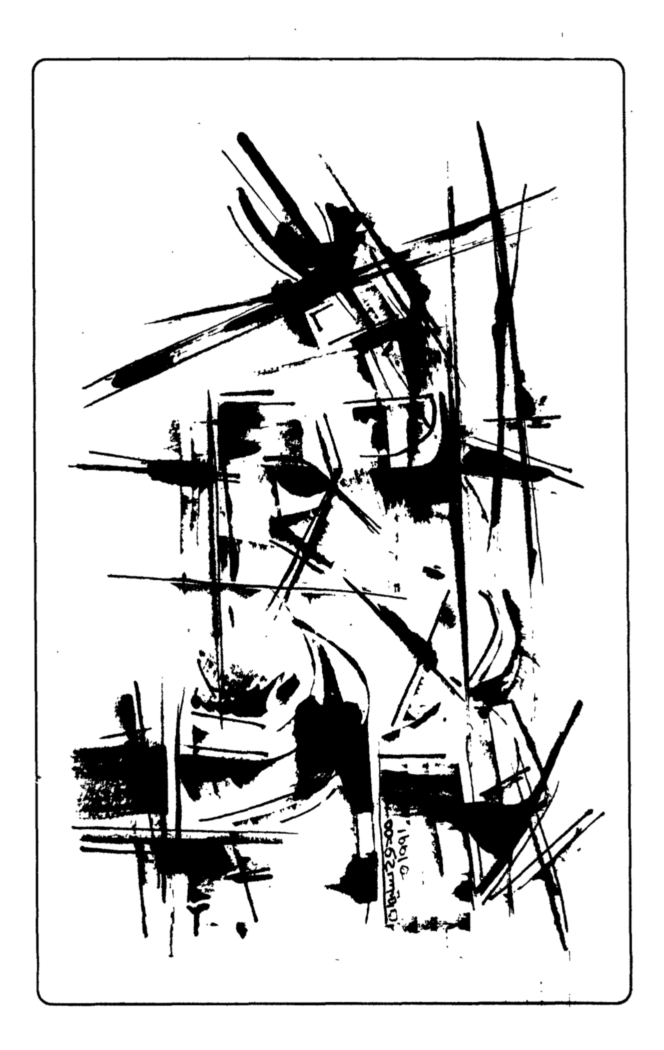


وكل الصباحات يأخذها البحر
كل المساءات تأخذ قلب أبيك
فماذا تبقى
وأنت نهاية قلعته.

يخلع الصدر
يلقيه للبحر حتى تنامى

فهل وفر البحر صدرا لعينيك
أم وفر البحر مائدة للضفادع
جفف شعرك
جفف قلب أبيك
فماذا تبقى

القاهرة ١٩٨٩



درويش الأسيوطى

صفحات من مذكرات وضاح اليمن[1]

الصفحة الأولى

يوسوس فى أذنى الصمت
أن «الوليد»(٢)
سيصدر أمرا..
بأنك بعت اعترافك بالذنب.. بالموت
واستعذب الناس أنك
-رغم افتتانك بالحسن-
قد صرت سقط المتاع،
وأنك لن تبلغ المستحيل بموتك!!
فالكل يوما يموت..
كذلك أنت...!!
وليس غريبا على الناس
أن يلبسوا الحق بالزور
لكن غريب عليهم توكلهم
وانتظار الصباح
إذا كان ليلهم السرمدى
يلف المنازل...

الصفحة الثانية:

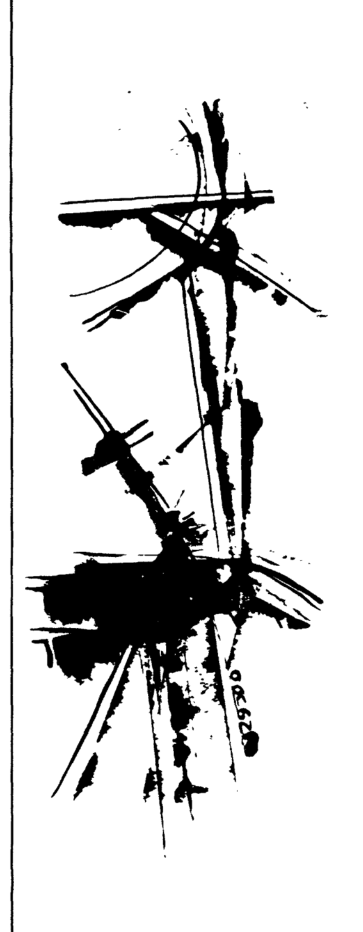
لأنى عشقتك «أم البنين»(٣)
وأوقفت شعرى.. على مقلتيك..
وخاطبت وجهك
فى كل وجه

وبين جنود الوليد اندسست
انغرست،
تمليت وجهك..
طلعتك الأموية
صحت بحبك..
أذنت فى الناس أنى أحبك..

وأنك لى رغم أنف «الوليد»
وأنى تسورت قصرك
راقصت خصرك
ضمخت ثوبى من عطرك الملكى
وأنى وجدتك- رغم البنين-..
وجدتك بكرا..
....
ليفعل كما شاء بى..
ليرصد لى الجند..
ماشاء في كل درب
تعودت أن ألتقى برسولك،
«أم البنين».. تحب فتاها..
وتعرف ماذا يرويّه
إن يعطش العاشق المستهام
وتعرف أنى
- كما يفعل العاشقون-
أهيم فاذكرها بالصلاة
وأدعو لها بالتفات السلام.

الصفحة الثالثة:

يقول المصلون:
إن الجزاء كما فى الكتاب على المفسدين
وأفتى كبير العمامة
أن الوليد برئ..برئ..
فما امتد سيف الوليد الى
ولاحوط الجند قلبى..
بالطعنات..
ولكن قضاء أموت..
وهل يملك الناس رد القضاء!!
وأشهد. من كان حول «الوليد»
بأن «الوليد» برئ.. برئ..



براءة عم المليك المعظم(٤)
من سفح ماء النبوة
فى «كربلاء»..

الصفحة الرابعة:

شهدت مع الناس أنك
أنت «الوليد» البرئ..
وأنى خرجت من الحضرة الملكية أسعى..
وانى حملت على العاتقين..
وأشهد أنى لعنت «الوليد»
جهارا..نهارا..
ولكنه قد تعفف
- قال كبير العمامة-
يعصمك الله بالصوم ياسيدى
والطهاره..

الصفحة الخامسة:(٥)

قالت: فان البحر من دوننا
قلت: فإنى سابح ماهر
قالت: فان القصر من دوننا
قلت: فإنى فوقه ظاهر
قالت: فحولى أخوة سبعة
قلت: فإنى غالب قاهر
قالت: فان الله من فوقنا
قلت: فربى راحم غافر
قالت: لقد أعييتنا حجة
فائت اذا ماهجع السامر
فاسقط علينا سقوط الندى
ليلة لاناه ولازاجر

الصفحة السادسة:

تدثرت بالصمت
علمت تابوت «موسى»
على جسد أنهكته التهاويم
أبحرت فى يم صمتى..
أنصت للخطو...
يبعدنى عنك جزر التأمل
أمسك بالصمت..
لن يرحل الصمت إثر الجنود
وأبقى..
(تنبأ...)
يقول لى الصمت همسا..
أقول لهم:
سوف تنبت من حبة القلب زهره..
تهيم بها كل جارية من جواريك
تعشقها الفاتنات
يغار لفتنتها الآثمون..
ويقطفها من يحبك..
«أم البين..»
ويقطفها من يحب.

---

(١)شاعر من العصر الأموى. دفنه الوليد حيا. لأنه شبب «بأم البنين»

(٢) الوليد بن عبد الملك بن مروان الخليفة الأموى.

(٣) «أم البنين» هى زوجة الوليد بن عبد الملك

(٤) المقصود: يزيد بن معاويه بن ابى سفيان

(٥) الابيات للشاعر وضاح اليمن نفسه

حسن فتح الباب

طيف

من وحى الانتفاضة



دمعة للسرور
دمعتان لحب قديم
ويتم مقيم
من ترى أترع الكأس حتى تغيم؟

سأم..حيرة
أم حنين الشريد؟
أتراه اختلاج الجنين
أم هوان السجين
والنضال العقيم؟
ماالذى ينبت الشوك بين الجفون
ويهيل ركام السنين؟
ماالذى ينبت النار فى صخرة من جليد

ليقوم العبيد؟
تخز الأسئلة
وقصيدى الطعين
كلما اشتقت له
جاوبتنى القوافى: اتبع
خطوها، غنها، علها
ها هنا تستمع
نأمة من نداك الحزين:
ياالتى سكبت فى الفؤاد أغاريدها
ثم غابت وبت أراعى الصدى بعدها
السموات مهد لها
والغمام دمى المستعان
لأحيى على طيفها



والأغانى دمى المستعاد
من ترى ضمها
حينما أرسلت طرفها
وأمالت ضفائر عن جسمها
ثم نادت لنجلو عنها الستار
ونفك إليها الحصار؟
ها أنا هائم
والذى أشتهى لاينال
حجر فى يدى
من يدى طفلة
طيفها نائم
بين خيطى دم معشب
راية فى اخضرار المدار

الندى ناعم
والردى جاثم
وبقايا حروف اسمها
فوق كومة اسمها
فوق كومة نار
وشظايا نهار

-.-

ياالتى سكبت فى الفؤاد أغاريدها
ثم غابت وبت أراعى الشجى بعدها
السموات مهدلها
ولنا نعيها... والشعار!!

حمدى عبد العزيز

الساعة واحده فـ ضهر صيف



الوقت يشبه شكل واحده الظهر
قمنا..
صوت نفير
صدرى انخلع
وانفط لبداية السما
وانحط تانى فـ مطرحه
وضلوع كتير اتنطورت
م الناس على عتب البيوت،
واتلملمت
واتفتحت فـ الكل حلقات العيون
كل الحلوق متفتحه فـ الزور
مابتخرجش سرحه، والنفير

اصفر.. نحاس..
م الارض لبداية اسما..
العاركه على جسم النفير
فيما بين صفار الشمس،وصفار النفير
وفـ تحت من نظر العيون
الارض صفرا
مش صحارى انما
متهجرا مـ الضل، واصفر الهوا،
والصهد على جسم النفير
بقت السما
سلوفانه صفرا
والبحور



سلوفان بيرقص بالصفار
والطير: نحاس:اصفر،
وهاجج م النفير
قبب الجوامع اصبحت
مواعين نحاس
مكفيه فوق الارض
ترعب مين قدر يرفع عنيه،
صلبان كنايس،
كون نحاس
اصفر فـ لحظة ومبتدى
وسلوفانه صفرا ملونه كل البراح
يامحبوسين جوه البراح

يااحنا عرايا،
وملبوسين
والحمى صفرا
بتستوى
والوقت واقف
عند شكل الوقت
فـ عند واحده الضهر
واحنا
كلنا وكل الحاجات
متنتورة
فرافيت فـ حوالين النفير

ابراهيم اصلان

يوسف ادريس:

طابع الحسن

(١)

أينما وليت،
فثم وجه للحزن،
هو دعوة للغضب.
اينما وليت ثم وجه للوطن.

(٢)

صباح السبت، الثالث من اغسطس من ١٩٩١، وبينما العربة التى تقلنا تغادر البيضا بالجبل الاخضر، وتندفع عبر غابات الصنوبر وحقول التفاح على ارتفاع ١٠٠ قدم من سطح البحر، وعلى مدى مائتي كيلومتر من بنى غازى التى تتجه اليها، امتدت يد السائق بعبث بزر المذياع حتى تمهل المؤشر عند محطة تذيع مجموعة من الاخبار الخفيفة التى تتخللها فقرات سريعة من الموسيقى الراقصة.

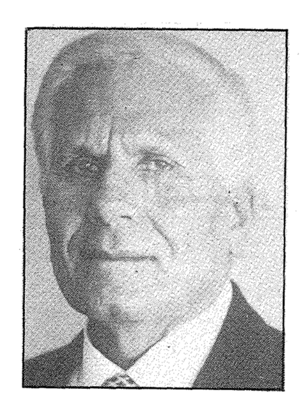
كنا نتحدث، ونمرح، وانتبهنا قليلا على صوت المذيعة وهى تقول على نحو عابر تماما: ان أولى هذه المجموعات اسمها «أرخص ليالى» وقد صدرت عام ١٩٥٤.

لقد انتبهنا قليلا اذن، لم يتوجس أحدنا شرا، فصاحبنا حاضر دائما، والصوت النسائى لم تتغير نبرته المرحة وهو ينتقل عبر الموسيقى من خبر الى آخر.

ومع اللحن المميز للبرنامج كدنا نواصل ماانقطع، عندما مال السائق- الأقرب الى المذياع والذى سمع الكلام من أوله- ملتفتا الينا بجانب وجهه وهو يتابع الطريق:

«هذا الكاتب يوسف أدريس، توفاه الله».

اختلط صوته الاجش، بالصوت الناعم الملون الذى قال:«اذاعة الشرق الأوسط. من



القاهرة

(٣)

فى القرية يسألونك، فلا تدرى ماتقول.

تكتشف فجأة أن يوسف هذا لا يلائمة الرثاء. وأن كل حديث عن عمله الذى منحنا اياه، حديث معاد. تلك حقيقة أكبر سطوعا من أن تكون بحاجة الى برهان، منذ ارتفع صوته قبل اربعين عاما معبرا عن كل من لاصوت لهم فى هذا الوطن.

لقد فتح أفقا، وبذل جهدا من أجل تأصيل صيغة مصرية للقصة القصيرة، وكان مثالا عبقريا على سرد الحكايا التى افصحت عن دلالاتها الجارحة بتلقائية مذهلة.

ذلك هو ميراثنا

ولن يضيع ابدا

ولكن ادريس لم يكن ذلك الحكاء العظيم فقط، لقد كان حالة ثقافية كاملة قوامها الكبرياء والمناكفة

كان رمزا لزمن، بكل طموحاته، وخيبات آماله، بكل انجازاته، وكل خطاياه.

وفى كل الاحوال، كان نوبة الصحيان التى لاتهدأ، تدعوك لليقظة.

فى الصباح

وفى انتصاف الليالى

(٤)

هذه الحكايا التى تشابه ظواهر الطبيعة، وتقلبات الفصول، عندما تنفض لانرثيها، بل نرثى أنفسنا.

(٥)

هاهى الثمار الغالية تخبو، تتساقط.

قسمات جميلة تغيب عن وجه الوطن،

كان يوسف بينها هو طابع الحسن على خد هذا الوجه النحيل،

العليل

الباقى

شهادتان عن يوسف ادريس/٢

أحمد زغلول الشيطى

يوسف ادريس:

المحب المتهور

يوم ماتت أمى، شعرت أننى انكشفت. أقتربت من العدم وصرت مرشحا للموت، واليوم، وأنا أستمع- مذهولا- لخبر وفاة يوسف ادريس، تجدد لدى ذات الشعور. لقد سقط عنى الغطاء، وانفتحت الهوة تحت قدمى.. لم أعد طفلا فماذا قدمت؟

اننى أسير عبر دروب ومسالك هذه البلاد، أرى وجوه ناسنا، أهل مصر ولا أعرف كيف يمكننى النفاذ الى سر هذه الروح- التى تجنح للموت تارة وللحياة تارة أخرى- دون أحترق بنارها.

لقد فعل هذا المجنون ما أحلم به فى سنينى هذه. لقد امتلك روح مصر وقطرها وحولها الى مادة، حولها الى صوت. غير أنه- شأن المحبين المتهورين العظام- احترق مبكرا، وصار صاحب أطول قصة وفاة فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

لقد توازت قصة وفاة يوسف ادريس المأساوية مع قصة تراجع الوطن واضمحلاله. فراح يتخبط فى متاهة السبعينات والثمانينات الشقية. من المقالات النارية فى الاهرام!، الى اصلاح الحال بين مصر وجيرانها، الى بيانات التأييد والتكذيب، وملاحقة المفسدين والمسئولين، إلى آخر مالايمكن لفنان هائل كيوسف ادريس أن يفعله. اننى اتساءل بينى وبين نفسى، أما كان علينا نحن شعب مصر أن نكون أقل فقرا، أقل يأسا، ليمكننا أن نذهب- فى الوقت المناسب- الى هذا الانسان الجميل لنأخذه معنا الى البيت، نحممه ونسقيه ونلبسه أجمل مالك، ونتوجه كما يشتهى، ونقص عليه حكاية، ربما أمكننا أن نحميه حتى من شر نفسه.

محمد دكروب

غالى شكرى:

تأصيل النقد وتجديد الأدب

-١-

بين «الأوراق القديمة» التى أحتفظ بها- لأسباب متعددة وغير مفهومة أحياناً- أصول مقالة قديمة كان أرسلها، من القاهرة عام ١٩٥٩ شاب اسمه غالى شكرى، للنشر فى مجلة «الثقافة الوطنية» التى كنت أعمل فى تحريرها..

لا أدرى لماذا احتفظت بهذه الأوراق/ الأصول؟. (فالمقالة نفسها نشرناها فى العدد الرابع/ الخامس- آذار/نيسان ١٩٥٩ من «الثقافة الوطنية» بعنوان «سلامة موسى، المفكر الذى علمنا الحياة»...).. ربما لأننى كنت معجباً- ولا أزال- بالجرأة الفكرية لسلامة موسى. وبشخصيته الاقتحامية..وربما لأن المقالة هذه عنه أعجبتنى، وقد أرسلها كاتب جديد- يومها- لم يسبق أن عرفت اسمه قبل تلك الفترة، والمقالة نفسها هى أول مقالة- ربما- ينشرها غالى شكرى فى «الثقافة الوطنية».. وربما لأن المقالة مكتوبة بوضوح، سواء بالأفكار التى تريد إيصالها إلى القارىء، أو بالخط الكبير الواضح-يومها- المرسوم فوق تلك الأوراق العتيقة التى تصير

* مقدمة كتاب «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» الذى تصدر طبعته الجديدة عن دار الفارابى- بيروت

إلى الإسرار.. أو ربما احتفظت بها لسبب خفى لا أجد له تفسيراً.. حتى يأتى حينه..

فلماذا أعود الآن إلى تلك الأوراق أتأملها وإلى المقالة اقرؤها ؟..

* * *

المقالة عن سلامة موسى.. «المفكر الذى علمنا الحياة»..وعلمنا بالأخص، الجرأة الاقتحامية فى الفكر وفى الممارسة. وهو من أوائل رافعى راية الاشتراكية (ولو فى شكلها الغابى) والمناضلين من أجل تحقيقها فى العالم العربى.. وإذا كانت المقالة هذه هى أولى مقالات غالى شكرى فى «الثقافة الوطنية»- (ولعلها من أولى كتاباته عامة)- فإن أول كتاب وضعه غالى شكرى- وهو فى السجن فى العام ١٩٥٩ نفسه- كان عن «سلامة موسى، وأزمة الضمير العربى».. (ولم ينشر الكتاب إلا فى العام ١٩٦٢).. وإذ يتحدث غالى شكرى فى هذا الكتاب عن علاقته الشخصية بسلامة موسى وتأثره الكبير بشخصه وبأفكاره، فهو يفرد صفحات جميلة للحديث عن صورة سلامة موسى فى «السكرية» من «ثلاثية» نجيب محفوظ.. وعن التأثير الكبير لسلامة موسى فى الشاب نجيب محفوظ، الذى تتلمذ على يديه وخطى أولى خطواته فى عالم الكتابة عنده، فى مجلته (المجلة الجديدة) حيث نشرت له أولى مقالاته الفلسفية والنقدية، ثم أصدرت له أولى رواياته. «عبث الأقدار»، عام ١٩٣٩.

«..ونجيب محفوظ- كما جاء فى كتاب غالى شكرى ذاك عن سلامة موسى- هو الأديب الذى عرف سلامة موسى عن قرب منذ كان طالباً بكلية الآداب قسم الفلسفة.ويذكر سلامة فى أحاديثه الخاصة، أنه كان المشترك الأول فى المجلة الجديدة. ثم أصبح أحد المشتركين فى تحريرها. وقد احتضن سلامة موسى الأديب أو الفيلسوف الصغير وقتئذ، إذ أن نجيباً كان متخصصا ذلك الحين فى الكتابات الفلسفية. ثم نقل كتاباً إلى العربية عن مصر القديمة، نشره سلامة موسى بعد مراجعته. ثم أصدر له، بعد ذلك أولى رواياته التى تتخذ من التاريخ الفرعونى خامة لها. وظلت العلاقة بين الكاتب الصغير والمفكر الكبير، حتى أصبح الصغير كبيراً، وأصبح المفكر الكبير تراثاً»(١).

ربما، لهذه العلاقة الفاعلة والخصبة بين سلامة موسى ونجيب محفوظ أولاً، ثم بين سلامة موسى وغالى شكرى ثانياً.. أرجعتنى الذاكرة إلى صورة تلك الأوراق القديمة ومضمونها ومعناها.. فالواقع أن سلامة موسى- فى فكره وسلوكه ومثاله- هو الذى ألقى بذور نشدان العدالة الاجتماعية والنزوع الاشتراكى- ولو غائماً- والتفتح العقلى لدى نجيب محفوظ الشاب. وقد تجلى هذا التأثير ليس فقط فى تلك الصفحات ذات الدلالة، من رواية «السكرية»- حيث صور محفوظ شخصية سلامة موسى الانسانية والفكرية والنضالية، تحت اسم «عدلى كريم»، وتأثيره الثورى فى شخصية «كمال عبد الجواد» و«أحمد شوكت»، وفى نجيب محفوظ أساساً- بل تجلى بالأخص، وعلى امتداد رواياته، فى العديد من النماذج الأخرى التى صور محفوظ انتماءها الاشتراكى وقتها وتحولاتها.. وليس شك فى أن سلامة موسى أسهم فى فتح عينى محفوظ على هذه النماذج الثورية المكافحة والقلقة فى المجتمع المصرى، التى نراها فى



رواياته هو بأكثر، وبأصدق، مما نراها فى روايات سائر الروائين المصريين..

....

نجيب محفوظ (يقول لغالى شكرى)..«..كان سلامة موسى هو الراعى والمربى الأدبى لى. نشر لى وأنا بعد فى الثانوى ثم فى الجامعة عشرات المقالات، وكتاباً مترجماً، وأول رواياتى، إنه استاذى العظيم.ومن النادر فى الماضى أو فى الحاضر أن تجد رجلاً مثله يكتشف الموهبة ويواكب نموها بالرعاية الكاملة حتى تصل. ومن النادر كذلك أن تجد مثل الأخلاق الرفيعة التى كان عليها، باع كل ما يملك من أجل الرسالة التى نذر نفسه من أجلها».. والرسالة هى: تحقيق الحرية والاشتراكية والتقدم..

....

طبعاً، واقعية محفوظ هى فى أساس تصويره هذه الشخصيات المنتمية فى المجتمع المصرى، ولكن يبقى أن البذور الأولى، الانطباعات الأولى، تمارس تأثيرها الكبير الفاعل فى تكوّن المبدع وبالأخص خلال نقطة الانطلاق.

فقد لايكفى وجود هذه النماذج فى المجتمع ليكون لها حضورها فى أدب الأديب، الأساس هو، أيضاً، حضورها فى وجدان الفنان وتجربته ووعيه..

«..ولقد طالع سلامة موسى- حسب رواية غالى شكرى- تلك الصفحات التى سجل فيها محفوظ تأثير استاذه فى حياته الفكرية وحياة جيله كله، وكان تعليقه، أن الصدق الفنى هو السمة البارزة فى هذا النص الأدبى الممتاز. والصدق الفنى يختلف عن الصدق الفوتوغرافى فى كونه عميق التأثير فى وجدان

البشر، قابلاً للبقاء أطول فترة من الزمن»(٢).

..ألا يحق لنا ان نرى علاقة ما - ذاتية وفكرية وموضوعية - بين هذا المسار وبين موضوع الكتاب الثانى لغالى شكرى، ذى العنوان اللافت والدلالة اللافتة: «المنتمى/ دراسة فى أدب نجيب محفوظ» (صدر عام ١٩٦٤)..وهو بالمناسبة - أول دراسة هامة وجادة فى أدب نجيب محفوظ عامة، وبالأخص فى مسار الشخصيات المنتمية وتحولاتها عبر مختلف روايات محفوظ، منذ «القاهرة الجديدة» مرورا" ب«الثلاثية» العظيمة و«أولاد حارتنا» الملحمية..وصولا: إلى «الشحاذ» و«ميرامار»؟..

نسجل هذا ونضيف: إن الكتاب الحالى الذى نقدم له الآن - هو فى وجه من وجوهه متابعة لكتاب «المنتمى» ذاك، وتأكيد لاستنتاجات وردت فيه وتطبيق، لبعض طروحاته، وإلقاء أضواء جديدة - مأخوذة تفاصيلها، هذه المرة، من الحوار مع محفوظ نفسه - على بعض الشخصيات المحفوظية، بجذورها ومساراتها.

على كل حال: ليس لهذا، فقط، أرجعتنى الذاكرة، إلى تلك« الأورق القديمة» لغالى شكرى عن سلامة موسى.. بل أيضا - وكما تبين لى راهناً - لواقع تأثير سلامة موسى - منذ تلك البدايات - فى جوانب أساسية للنهج النقدى عند غالى شكرى نفسه.

فماذا نرى فى هذا السياق؟..

-٢

غالى شكرى: «...فقد كان سلامة موسى المعلم الأول الذى أهدانا منهج الانطلاق اللانهائى، الذى علمنا أن (التقولب) يعنى الموت، مهما كان القالب علمياً. بل ان العلم فى مدلوله الشامل العميق لايؤدى إلى القولبة مطلقاً لأنه ضد الجمود ضد اغتيال الرؤية الانسانية اللامتناهية المعرفة والتنبؤ»(٣).

..هذا على الصعيد الفكرى العام.. ولكن هذا النهج مارس تأثيره كذلك على صعيد فنون الكتابة النقدية عند غالى شكرى.. فإذا تأملنا فى مقالاته وكتبه نلاحظ: أن رؤيته للعمل الأدبى تتطور، وهى إذا اعتمدت النظرة العلمية لاتتقولب، بل تعارك الجمود وتتفاعل مع نبض الزمن.. ولكن هذه الرؤية، فى رغبتها أن تواكب الحداثة الابداعية تجهد أن لاتضيع عن اتجاه البوصلة.. «.. فأول شروط النقد - يقول غالى شكرى - أن يكون ضلعاً فى مثلث قاعدته هى الابداع الأدبى المعاصر للناقد، وضلعه الأخر هو القارئ»(٤).. لهذا، فإن الناقد غالى شكرى فى تتبعة المتواصل والدؤوب للنتاج الابداعى العربى المعاصر، يتوسل للنفاذ إلى الاعمال الجديدة ودراستها، وتالياً لإيصال رؤيته وموقفه ونتائج دراسته هذه إلى القارىء العربى، يتوسل أساليب متعددة متنوعة فى الكتابة النقدية..

فلكل عمل - كما يرى، - مدخلٌ معين لتحليل بنيته والتوصل إلى كشف القول الذى يحمله، فهو يستلزم - إذن اسلوباً مختلفاً فى التعامل النقدى معه، فلا تلتزم الدراسات هنا ولا الكتب بمواصفات أو طرائق محددة، مسبقاً تصاغ فى إطارها.. على أن هذه الكتابات النقدية، مهما تعددت أشكالها وتنوعت أساليبها تظل ملتزمة.. بضرورة الوصول إلى القارىء،، فالناقد بكتابته النقدية، لايتوجه إلى الكاتب المبدع فقط، ولا حتى إلى الناقد الآخر، بل يتوجه بكتابته، أساساً وبالدرجة

الأولى، إلى القـارىء.. ويتـوسل- فى هذا السبيل- مختلف الأشكال والطرائق والأساليب التى عليه دائما أن يبتدعها تجاه كل عمل ابداعى جديد. وقد يصل العمل النقدى نفسه ليكون عملا ابداعيا ،ليس فقط على صعيد الكشف الفكرى بل على صعيد التشكيل الفنى فى كتابة العمل النقدى، وتنويع هذا التشكيل باستمرار...

..فالبناء الاسلوبى لكتاب غالى شكرى عن «سلامة موسى» وازمة الضمير العربى (١٩٦٢)، مثلا يختلف تشكيليا عن نهج الكتابة فى المنتمى/ دراسة فى أدب نجيب محفوظ. (١٩٦٤)... كذلك يختلف البناء الفكرى/ الفنى لكتابه «ثورة المعتزل/ دراسة فى أدب توفيق الحكيم، (١٩٦٦) عن الصياغة الفنية شبة الروائية لكتابه «غادة السمان بلا أجنحة»(١٩٧٧).. وهذا يختلف عن نهج الدراسة فى كتابه «محمد مندور.. الناقد والمنهج» (١٩٨١)..

وقد قصدنا أن نذكر كتبه هذه التى يتناول فى كل منها أدب مبدع ما لقربها من نوع الكتاب الذى نقدمه هنا، ولاختلافها-جميعها- عنه فى الاسلوب والشكل والطريقة والبناء..ففى الكتاب الحالى ، مثلا اقتراح مختلف بصدد الدراسة النقدية وكتابة السيرة على السواء.

ولكن قبل الحديث عن هذا، لابد من تسجيل إشارات أخرى لخصائص ومواصفات وتوجهات فى كتابات غالى شكرى النقدية وقد تكون هذة الاشارات أقرب الى التوصيف منها الى التقييم. يحرص غالى شكرى- حتى فى نقده لعمل فنى مفرد- أن لايكتفى بابداء رأيه التقييمى، ايجابا أو سلبا ،بالعمل الفنى عبر تحليل بنيته وكشف قولها.. بل هو، الى هذا، يقدم للقارئ مادة ثقافية ومعرفية فنية واجتماعية ، سواء فيما يرتبط بالنوع الفنى وبالمرحلة- فنيا واجتماعيا- أم فيما يخص مكان هذا العمل فى السلسلة الفنية الأدبية للنوع نفسه وفى سلسلة أعمال مبدع العمل، الخ.. وهو، فى هذا اقرب أن يشارك القارئ فى التذوق والكشف والحكم منه الى فرض آرائه الخاصة - جاهزة- على القارئ. دون بسط تبريرات من طبيعة النص نفسه وبنيته الفنية وحركته.

ويلاحظ المتتبع لكتابات غالى شكرى النقدية: أنه يقف، وربما منذ البداية مع الجديد- والتجديد- فى الأدب والفن وفى المناهج والطرائق والأساليب النقدية.. وقد لانبالغ إذا قلنا إن غالى شكرى هو من اكثر المتتبعين المواكبين- نقديا- للإنتاج الأدبى الفنى و النقدى الجديد والشاب. ومن أكثر المهتمين بنتاج المواهب الجديدة- كما يحب ان يقول- على النطاق العربى الواسع

ولكنه- مع نزوعه هذا الى الجديد، والتجديد- لانراه متحمسا لاشكال من المناهج والطرائق البنيوية والألسنية التى برزت ، فى الوسط الثقافى العربى، فى السنوات الأخيرة..فهو يدين نهج الترجمة والنقل والتقليد عند عدد من الآخذين بهذه المناهج.. ويرى مع هذا أن «البنيوية بأنواعها والألسنية باتجاهاتها كلها ، عناصر يجب أن تتوافر فى الخلفية الثقافية لأى ناقد.. ولكنها ليست النقد. الناقد ليس عالم الأصوات أو عالم الاجتماع الأدبى. الناقد طرف رئيسى فى معادلة تضم العمل الأدبى والجمهور، وهو الأمر الغائب عن مخيلة النقد العربى الذى يدعى

(الحداثة). ولذلك فهو نقد هارب من النقد، وهارب من الحياة وذاتها، وهارب من المواجهة (٥)..أى هو نوع من الهروب الى طرائق ومصطلحات نخبوية تبرر للناقد (الحديث) عدم قول رأى واضح فى قيمة العمل الفنى وفى القول الذى قد يختفى أو يظهر فى بنية هذا العمل... وهو كذلك هروب من الوقوف الصريح مع الجديد، فى الفن وفى الحياة أو مع التقدم وضد القمع؟.. وينتقد شكرى خرافة «نقد النص من داخله. فالنص داخل وخارج فى وقت واحد وهو يرى أنه «قد ضاع فى ظل هذه البنيوية، معنى القيمة. ضاع التذوق، أصبحنا امام انطباعية جديدة، توصيف خارجي للنص. هم يتصورون أنه داخلى. هو توصيف خارجي لايدرك أن حركة اللغة داخل النص هى حركة اجتماعية تاريخية وليست حركة تجريدية»(٥)

وبمواجهة هذا التيار الذى يرى فيه نقلا وترجمة وتقليدا وهروبا، يطرح غالى شكرى ضرورة تأصيل جديد لحركة النقد العربى الحديث، ليس بمعنى العودة الى تراث الماضى (وهو مفهوم مبتذل لمعنى «التأصيل») بل بمعنى العمل باتجاه انتاج «المصطلح النقدى العربى الجديد عبر اكتشاف المسار الرئيسى لأدبنا العربى الحديث وتاليا، اكتشاف قوانين تطورنا الأدبى فى مختلف مجالات الخلق والابداع الفنى...فإشكالية نقدنا الأدبى العربى انه لم يعمد، بعد الى هذه الدراسة لمسار أدبنا العربى الحديث، واستخلاص القوانين النوعية، الخاصة، لتطور التجربة الأدبية العربية(٧)

واذا كان غالى شكرى يطرح هذه القضية، الحق، أمام نقدنا العربى الحديث، فإن القضية هذه بالذات تطرح نفسها - وبقوة - أمام غالى شكرى نفسه، بحكم تجربته الطويلة لأكثر من ثلاثين عاما فى ميدان الكتابة النقدية، ومتابعته الدؤوب للنتاج الجديد فى مختلف البلدان العربية، الأمر الذى يفترض تصورا ما، عنده للمسار الرئيسى لأدبنا العربى الحديث، وتلمس بعض قوانينه النوعية الخاصة .. مع اقتناعنا بأن القضية الأساسية التأصيلية هذه تتطلب - الى هذا - توافقا أو تجانسا نقديا جماعيا وعلى النطاق العربى الأوسع.. «ذلك أن النقد الأدبى فى بلادنا، لكى ينهض، لن يكون إلا عربيا (...) إن إعادة اكتشاف ما أطلق عليه السابقون رومانسية أو كلاسيكية أو واقعية، فى ضوء المرجعية الشاملة لتراثنا العربى الحديث والمعاصر، سوف يقودنا تدريجيا الى المصطلح الأكثر اقترابا من النص، فلا يعيش غريبا فى وطنه(٨)

..فهل تندرج هذه الدراسة فى أدب نجيب محفوظ - المكتوبة فى شكل «مواجهة نقدية» - فى هذا السياق؟

-٣-

.. هنا نحن أمام شكل مختلف - إن لم نقل إنه جديد - فى النقد والدراسة الأدبية: الناقد هنا يجابه الروائى. وقد تسلح برؤية متكاملة لنتاج هذا الروائى، ولمسيرته، ولمواقفه.. ويريد اختبار هذا كله عبر مجابهة نقدية مع الروائى لامن موقع السائل السلبى بل من موقع العارف بالمسار الفنى/ الفكرى للروائى ويريد زيادة معرفته. إغناءها بالتفاصيل الحية، وتطويرها أو تأكيدها ونقلها الى القارئ فى شكل حوار ونقاش واحيانا عراك فكرى/ سياسى مع الروائى./

فهذه المواجهة النقدية تختلف جذريا، عن «الحديث الصحفى» مع المبدع، مهما كان

الحديث رفيع المستوى..

اكثر من هذا ...«ففى هذه المواجهة- يقول غالى شكرى- حاولت أن اجرب شكلا جديدا فى الدراسات النقدية، هو المزج بين الحوار مع الكاتب وبين الوثائق ذات الدلالة، وبين آراءأهم نقاده. وكانت النتيجة: مجموعة من الرؤى التى استكشفت عالم نجيب محفوظ الروائى استكشافا متعدد الأطراف والأبعاد.

..فنتج عن هذا كله: دراسة تحمل الى المعرفة النقدية، رؤية معينة لعالم نجيب محفوظ وشخصياته، تتحاور مع رؤية الروائي نفسه، مع محاولة للتعرف على جوانب من المختبر الابداعى الداخلى للروائى، وكيف تتكون الشخصيات عنده، ومن أين جاءت هذه الشخصية المعينة أو تلك. وعلاقة المتخيل الروائى بالواقع العينى.. فى شكل من السياق المشوق الأقرب الى شريط تسجيلى حديث تعطيه حركة التقابل بين الصور، بواسطة «مونتاج» دقيق، معنى مضافا هو الذى يريده الناقد المحاور المناقش صاحب المواجهة النقدية.

هنا إذن مواجهة بين ناقد وروائى. على صعيد معرفى متقارب، تتوسل الحوار المباشر لاستخلاص حقائق الأشياء والبنى، وهى أيضا شكل من الصراع بين المواقع والرؤى بين الخلق وبين النقد.

ففى بدايات هذه المجابهة، حوار عن الكتابة عملية التحويل: البارقة الأولى. مكان التجربة فى العملية. مرحلة التامل الدخول فى الكتابة، توالد أحداث وشخصيات وأشكال خلال عملية الكتابة والتحويل. حوارحول الشكل، التأمل فى الشكل بعد الكتابة على الأخص.. الشخصية الروائية. مدى علاقتها بالواقع كل الشخصيات واقعية بدرجات متفاوته .. مدى علاقة الخيال بالواقع وبالعكس.

دخول فى المناقشة: خلفيات كتابة رواية عن الماضى القديم، مثلا ، وعلاقة هذا بالحاضر استعادة الماضى تتضمن موقفا محددا من الحاضر.. محفوظ يراوغ.. شكرى يهاجم، يشدد الحصار.. محفوظ يعترف.. كل كتابة هى موقف من الحاضر.

مناقشة حامية : شكرى يجابه محفوظ فى بعض مواقفه السياسية.. بالأخص : تأييد محفوظ للسادات فى «مبادرته» الى توقيع صك «كامب ديفيد» والصلح مع اسرائيل.. شكرى ينطلق من الموقع القومى العربى.. محفوظ يقف فى «الموقع القومى المصرى» يرى مصر كأنها قائمة بذاتها، منعزلة عن العرب، لاتتحمل حروبهم مع إسرائيل الخ... والمناقشة حامية، ومن موقعين . أو مفهومين لايلتقيان... ومع هذا- يقول غالى شكرى- فإنى أرى أن نجيب محفوظ الروائى فقط هو الذى سيهتم به التاريخ والأجيال أما مواقفه السياسية- الصحفية-، إن جاز التعبير- فلن ترتفع الى هذا المقام».

مناقشة حامية أخرى : عودة محفوظ الى التاريخ القديم، فى كتابته رواية عن «اخناتون» أيام السادات، الذى كان لايمل من تكرار شعار: «مصر ذات السبعة الاف سنة» غالى شكرى يفسر هذا النوع من الكتابة يومها بأنها تعبير عن الساداتية والارتداد الساداتى على الناصرية.. محفوظ يراوغ: «لم اكن ناصريا ولم أصبح ساداتيا..شكرى يشدد الحصار، ومحفوظ يحتمى وراء القول «أنا وطنى مصرى ولم اتغير»..

على أن هذه النقاش الساخن، ومن موقعين

مختلفين فى السياسة الراهنة، لايثيره غالى شكرى من موقع الإدانة أو التحامل ، بل من موقع محاولة الفهم والتوضيح : فهو ينطلق أساسا من حبه العميق لنجيب محفوظ الإنسان، ومن تقديره الكبير له كمبدع عظيم، وكوطنى مصرى يعبر فى أعماله الإبداعية عن مسيرة الشعب المصرى باتجاه التحرر والتقدم والعدالة الاجتماعية.. وهو كما يراه شكرى ينزع الى اليسار ويتعاطف- فى رواياته- مع مناضليه، ويكشف فى أدبه تفسخ البرجوازية ومخازى اليمين...

***

بين تلك «الاوراق القديمة» التى تحمل اصول مقالة عن سلامة موسى- والتى احتفظت بها، لسبب خفى منذ العام ١٩٥٩- وبين الكتاب الذى نقدم له هنا (اواخر العام ١٩٩٠)... رحلة طويلة. خصبة فى الانتاج النقدى ، انتج غالى شكرى خلالها أربعين كتابا ، وعشرات الدراسات التى لم يجمعها فى كتب مستقلة بعد.. ومشاريع عديدة.. وأحلام.

وفى كتب النقد الادبى، من بين هذه الكتب الأربعين استخدم غالى شكرى اشكالا متعددة فى الكتابة النقدية، وصل فى بعضها الى أنواع من التشكيل الفنى يرى الكاتب انها توصله إلى الأبعد فى معرفة العمل الفنى فى موضوع النقد والى الأوسع من القراء الذين يتوجه العمل النقدى إليهم بالأساس.

ومهما اختلفت مع غالى شكرى فى مواقفه النقدية أو السياسية، أو فى طابع علاقاته مع القوى وبين القوى.. فلابدأن ترى هذه الحقيقة وهى: أن هذه الكتب والدراسات تعلن حضور غالى شكرى المتواصل فى ساحة النقد الأدبى العربية، بوصفه من أكثر المتابعين نقديا للنتاج الجديد فى مختلف البلدان العربية ومن بين المجتهدين والدءوبين فى تطوير أدواتهم النقدية وتوسيع أفاقهم المعرفية.

وإذا كانت بعض الملابسات النقدية والسياسية والشخصية، دفعت باتجاه أن يكون غالى شكرى الناقد مظلوما ، ربما بين النقاد والباحثين فى حركة النقد الأدبى العربى، ومظلوما من بعض محدود من الكتاب- وهذا طبيعى- فإن حركة انتشار كتاباته بين القراء العرب، وتعدد طبعات العديد من كتبه ، تكشف مسارا آخر لاعمال هذا الناقد الجاد والدءوب، والحريص على تطوير مفاهيمه النقدية وتجديدها ، كما هو حريص أيضا على تنويع الأشكال والاساليب فى بناء العمل النقدى.

الهوامش

(١) غالى شكرى «سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، دار الافاق الجديدة ط٤ ، بيروت ١٩٨٣،ص١٢

(٢) المصدر نفسه ص ١٦

(٣) المصدر نفسه ص: ١٠

(٤) غالى شكرى: «برج بابل/ النقد والحداثة الشريدة» دار نجيب الريس ١٩٨٩ ص ١٥-١٦

(٥) المصدر نفسه ص ١٦

(٦) غالى شكرى، من حديث له الى جريدة «الدستور» الاردنية فى ١٩٩٠/٧/٢٧. ص٩

(٧) راجع برج بابل (المقدمة) وكتاب «سوسيولوجيا النقد العربى الحديث دار الطليعة بيروت ١٩٨١،صص: ٢٤٠-٢٤٣

(٨) برج بابل، ص ١٥.

الحياة الثقافية

مهرجان المسرح التجريبى: لاوقت للتجريب: نبيل فرج/ التجريب والعقاب: اسماعيل العادلى/ «اغتصاب» وجدلية القهر: د. سامح مهران/ سينما: الكيت كات: وليد الخشاب/ شحاذون ونبلاء: مى التلمسانى/ رسالة باريس: كتابات جديدة لم تنشر لفرويد: مجدى عبد الحافظ/ تواصل: رسالة رضا البهات، تعليق على أمير العمرى من نصرى حجاج، قصائد عن عفيفى مطر، حوار الأصدقاء.



مهرجان القاهرة الدولى الثالث للمسرح التجريبى (١)

نبيل فرج

لا وقت للحرية
لا وقت للتجريب!

على مدار عشرة أيام شهدت القاهرة وقائع مهرجان المسرح التجريبى الثالث. وفى هذا العام تم تكريم أسماء د. يوسف ادريس ميخائيل رومان، وصلاح عبد الصبور وجلال العشرى (مصر) واسم كاتب ياسين (الجزائر) وكرم مطاوى (مصر) عبد الكريم برشيد (المغرب) والمنصف السويسى (تونس) ومحمد الماغوط (سوريا) وروجيه عساف (البنان).

وشارك فى المهرجان٣٥ عرضا من ٣٢ دولة.

تكونت لجنة التحكيم من د. على الراعى رئيسا. چورچ لاملى (فرنسا) وتاماس كولتاى (المجر) واندريا كاميليرى (ايطاليا) واندرية لوى برنيتى (المؤسسة العالمية لمسرح) وخوسيه لويس الونسودو سانتوس (اسبانيا) ولاورا فراويو (أمريكا) ومحمد ادريس (تونس) ونبيل حفار (سوريا) وسعد أردش (مصر) وجوش ررنر، أرب (المانيا).

فى حفل الافتتاح تحدث فوزى مهمى رئيس المهرجان وأكد أن المهرجان مشروع لتجديد حال المسرح المصرى.

وتحدث وزير الثقافة فاروق حسنى قآئلا: إن تيارات المسرح فى العالم تتطور، والمهرجان جاء ليكرم مجموعة من فنانى المسرح ويناقش قضاياهم، ويقيم مسابقة لكل الابداعات المسرحية العالمية لتوسيع مساحة الحرية فى الابداع.

ورغم النوايا الطيبة فى كلام السيد الوزير، إلا أن الفوضى، وعدم الاهتمام من قبل إدارة المهرجان جعلت من المهرجان



«مولدا» وصاحبه «غايب». كما أن واقعة منع مسرحية «اللعبة» من تمثيل مصر، ومعاقبة مخرجها بإغلاق الأبواب أمامه، ألقت بظلال الشك على حديث الوزير عن «الحرية فى الابداع»، وجعلت مجريات المهرجان تناقضى عنوانه وهدفه.
ولأن مجرد اهتمام وزارة الثقافة بمهرجان للمسرح شىء طيب ولاننا دائماً على أمل أن نتعلم من أخطاء الماضى فاننا نتمنى أن يكون المهرجان الرابع معبراً عن «مسرح تجريبى» حر، وليس سياحيا يعانى من تدخل الإدارة وأن يعمل المسئولون على احترام سمعة هذا البلد، واحترام الحرية.
ونقدم، هنا، ثلاثة موضوعات تتعرض لمهرجان المسرح التجريبى الثالث.

يتناقض مهُرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى مع اسمه، ومع فلسفته فى حرية التعبير، حين يمارس فاروق حسنى وزير الثقافة وظيفة الرقيب، ويحذف أحد مشاهد مسرحية الافتتاح.

وكان من الأفضل لوزير الثقافة أن يترك للقاعدة العريضة من المثقفين والنقاد كتابة شهادة السقوط للمخرج، بدلا من أن ينوب عنهم فى توقيعها، ويصبح كل ابداع مهددا بالحذف من قبل السلطة.

ويتناقض المهرجان مع اسمه وفلسفته حين تقام عروضه فى مسارح مغلقة وعلى منصات تقليدية، بينما المعروف فى أنحاء العالم أن المسرح التجريبى مسرح متمرد على هذه التقاليد الكلاسيكية المتوارثة، يقدم عروضه فى أماكن أحداثها، وفى المقاهى والمطاعم والساحات الشعبية والمصانع، ووسط أى تجمع.

ويتناقض المهرجان مرة ثالثة مع اسمه وفلسفته، حين تكون معظم عروضه تقليدية المبنى والمعنى، لاتمت للتجريب، كما أشار عدد كبير من المتحدثين من النقاد والمثقفين فى ندوات المهرجان وغيرها.

وأكبر شواهد هذه التقليدية، الانفصال التام بين المنصة والصالة، حتى لوامتدت المنصة فى عمق الصالة، وتحطم الحائط الرابع!

على أن الأخطر من هذا كله غياب رؤية كلية يمكن أن يتحرك الابداع التجريبى انطلاقا من حدودها.

والذين حضروا الندوات الثلاث عن التجريب والتغير الاجتماعى فى ضوء المتغيرات العالمية، التى عقدت فى المسرح الصغير بدار الأوبرا، وندوة يوسف ادريس والتجريب، أصيبوا بنوع من البلبلة نتيجة لتناقض المواقف والآراء حول التجريب.

ففى الوقت الذى يؤكد فيه عدد كبير من المشاركين فى هذه الندوات وغيرها، على الجانب الشكلى البحت للتجريب، وعلى الابتعاد عن الجمهور والتحلل من أى التزام إلا الالتزام بالفن، نجد فى المقابل من يؤكدون على أنه لاقيمة للتجريب ان كان من أجل التجريب، فى معزل عن الجمهور وقضايا العصر، وأنه لابد من أن يتفاعل التجريب مع الحياة المسرحية والاجتماعية ليؤتى ثماره.



وبين هذين الفريقين ارتفع صوت أحد المسرحيين المدعوين لمهرجان المسرح التجريبي قائلا: «لاوقت للتجريب» حيث أن الفن طريق طويل والعمر قصير، يتهدده الموت فى كل لحظة! وعلينا إن نلقى بثقلنا كله على الابداع فى شروطه المستقرة!

كذلك كان هناك من يرفض النظر الى الأعمال التجريبية التى تعتمد على عناصر التشكيل والحركة دون الكلمة كأعمال مسرحية، بينما يرى الدكتور على الراعى، رئيس لجنة التحكيم، أن هذه الأعمال الخالية من الكلام المفهوم أعمال مسرحية كاملة، يتوفر لها كل عناصر المسرح الحى.

وهكذا..

ويبلغ التناقض أقصى مداه بين من يرى انه لاقيمة للتجريب إن لم يصدر عن التراث المحلى وعن الذات المكتفية بنفسها، مع نفى الآخر والثقافات على اطلاقها، وبين من يرون ضرورة ارتباطه بالفن المعاصر، وضرورة تخطى كل الأزمنة الماضية.

كان الغلاة هنا، على هذه الضفة، بنفس قوة الغلاة هناك، على الضفة المقابلة من النهر يتحركون فى جميع الاتجاهات، بلا بوصلة، وبلا إمكانية لإيجاد هذه البوصلة.

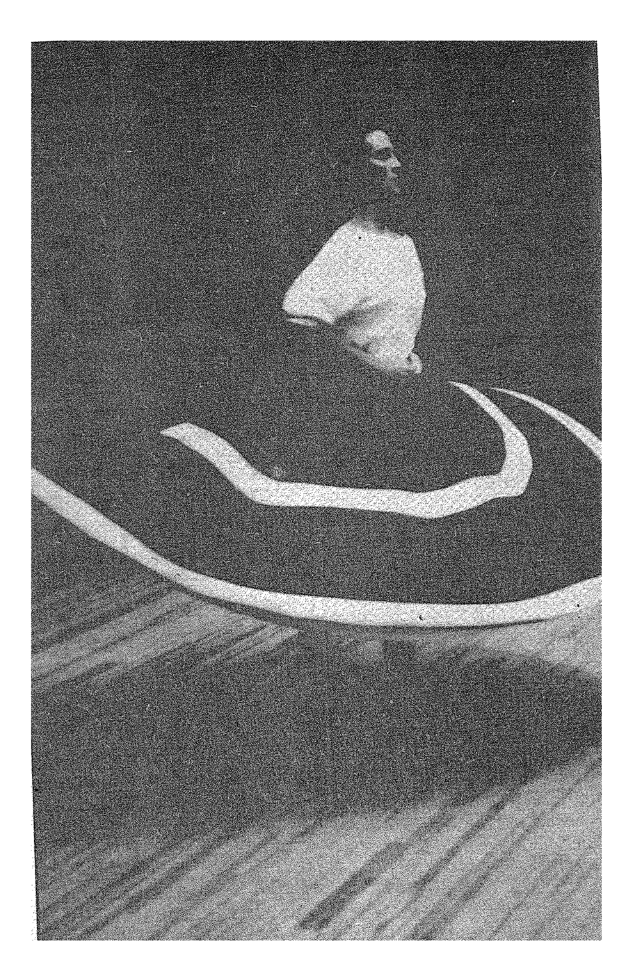
وقد ساعد على استمرار هذا الوضع عرض الكتب السبعة المترجمة والمؤلفة عن التجريب للمشاهدة فقط حتى اليوم السادس، أى الى مابعد منتصف أيام المهرجان، لعدم تحديد ثمنها!

ولو كانت هذه الكتب فى متناول الأيدى الممدودة، والعيون المتعطشة للمعرفة منذ اليوم الأول، أو قبل اليوم الأول، لأصبح من الممكن، أو على الأقل ليس من المستحيل، تقريب وجهات النظر المتناقضة حول التجريب، والتى يبدو واضحا أنها تناقضت وهى تقف فى العراء.

أما باقى التناقضات فسنجدها بين أهداف المهرجان فى اثراء المسرح العربى، بينما لاتمثل بعض العروض والفرق- التى ترك للسفارات الأجنبية اختيارها- إلا أدنى المستويات الفنية، فى التجارب العالمية المحدثة.

والاحتكاك بمثل هذه العروض والفرق لن ينجم عنه إلا زيادة تدنى المسرح فى بلادنا، وافتقاده لكل المقومات.

وأخيرا سنجد هذا التناقض فى الأسماء المكرمة التى اختلطت فيها رموز التقليد بالتجريب، بصورة تفقد المهرجان طابعه الخاص ورسالته الانسانية.



إسماعيل العادلى

التجريب.. والعقاب

أعرف أنها ربما كانت المرة الأولى التى تظهر فيها الكعبة المشرفة على خشبة المسرح المصرى. وأعرف كذلك أن هذا الموضوع حساس، من تلك التى نتواطأ عادة، ونتستر عليها بالصمت، ولكن لأن المسألة أكبر بكثير من عرض اللعبة، وماحوته من مشاهد، فلابد من الخوض فيها. والأمر لله من قبل ومن بعد.

الذى حدث أن مسرحيا شابا طيب القلب، قد وقع فى أحابيل الأقاويل الرآئجة عن التجريبية، والطليعية، والحداثة، والتى تصم كل من ليس كذلك، بأنه متخلف رعديد. ولما كان الشاب حالما وطموحا، فقد عن له أن يجارى تلك الأقاويل.

فاستعان بالله، وأخرج عرضا صامتا، (وهذا أول شروط التجريبية حسب تلك الاقاويل) يقوم على حركة أجساد الممثلين أو الراقصين، وتقديم بعض الخدع البصرية. وأسمى عرضه ذاك «اللعبة».

ولما كانت وزارة الثقافة فى بلادنا فى حالة بحث دائم متواصل عن أى شىء يثير ضجة، لأنها تعانى من إفلاس وخواء شديدين، يتمثلان أكثر مايتمثلان فى حركتنا المسرحية التعسة، فقد سارعت أجهزة هذة الوزارة- فور انتباهها إلى العرض- إلى احتضانه هو وصاحبه، وتقديمهما معا كنموذج يؤكد طليعيتها هى الاخرى. وتكرر تقديم العرض لعدة مرات ودشن المخرج فى أجهزة الاعلام كتجريبى قح، لايلين ولايتزحزح عن تجريبيته. وبمناسبة إنعقاد الدورة الثالثة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، فقد تقرر أن نفاخر بهذا العرض فى يوم الافتتاح. ولكن الذى حدث خلال ذلك، ان المخرج الشاب وهو طيب القلب كما ذكرنا، قد صدق أنه تجريبى حقا. وصدق كذلك أن المهرجان المذكور سينعقد من أجل عرض الإبداعات التجريبية فى المسرح حقا. وعلى ذلك فقد انكب على عمله يحذف منه، ويضيف إليه. وكان من بين ما أضافه، وقدمه فى حفل الافتتاح لوحة جديدة تحمل وجهة نظره (!!!) فأظهر على المسرح نموذجا مصغراً للكعبة، يلتف حوله الراقصون، يتمايلون فى هوس وحماس، ثم إحدى الراقصات ترقص فوقها فى بهجة غامرة، وبخدعة بصرية يتحول

نموذج الكعبة إلى برميل للنفط.

وكما هو واضح فإن الدلالة، أو المغزى، الذى تريد هذه اللوحة أن توحى به. هو أن بعض المبالغين فى إظهار التدين والحماس لرموز الإسلام، ليسوا أكثر من عبدة لفلوس النفط. اللوحة إذن إيماءة سياسية، أو اجتماعية، أو اخلاقية. لكنها - أبداً - ليست دينية!.

فما الذى حدث؟

فى اليوم التالى راجت فى أروقه فندق الماريوت حيث تقيم الوفود، وفى كواليس المسارح حيث تقدم العروض، إشاعة قوية تقول إن الفرقة التجريبية لإحدى الدول العربية النفطية، فى حالة غضب شديد، وأنها تهدد بالانسحاب من المهرجان احتجاجا على تلك اللوحة. كما أن بعض الاصوات المصرية أيضا قد أعلنت عن غضبها.

وفى اليوم الثالث للمهرجان-٩/٣ قطعت جريدة الاهرام الشك باليقين، فنشرت فى صفحتها الاخيرة خبراً صغيراً، مفادة أن فاروق حسنى وزير الثقافة قرر حذف هذا المشهد نهائيا من العرض، لأن المخرج الشاب لم يحسن استخدام أدواته فى تصويره وصياغته، مما قد يخشى معه أن يؤدى إلى نوع من عدم الوضوح فى استقبال الجماهير له.

وما إن أصدر الوزير قراره هذا، حتى انطلقت الاقلام والأصوات المسعورة إلى حيث أشار لها القرار.. إلى المخرج الشاب (واسمه منصور محمد). وتسابقت وتبارت على نهش جسده، وكأنها قد أمسكت أخيراً بذلك الجاسوس الخائن الذى سلم رقابنا للأعداء.. فهو مختلس، متطاول، متهور، فاقد للعقل، مثير للاستياء، مقزز، أهان المقدسات..وتشدد البعض، فطالبوا وزارة الثقافة، وجميع الهيئات الفنية باصدار بيانات تعكس غضب الرأى العام من الاعتداء المشين على المقدسات الاسلامية.

وما يدعو إلى التأمل حقا أن واحداً من كل هؤلاء لم يقل لنا ما الذى أثار غضبه فى هذه اللوحة بالضبط؟ هل هو مجرد إظهار نموذج للكعبة على المسرح؟ أم حركات الراقصين؟ أم برميل البترول؟.. واحد فقط.. خبير دولى فى فنون الرقص ولاشك، استطاع أن يحدد - بالضبط - نوع ودرجة ومعنى حركات الراقصين، فقال انهم كانوا يترنحون كالسكارى. نسيت أن أخبرك أن الرجل الوحيد من رجال المسرح الذى جرؤ على الاختلاف كان سعد أردش. الذى وصف عرض اللعبة بأكمله بأنه جرىء وشجاع.

وفى يوم ٩/١٥ أرادت وزارة الثقافة، أن تعطى لقرارها السابق بعداً مستقبليا، وأن تسدل الستار نهائيا على عرض اللعبة، والحكاية بأكملها. فكما نشرت جريدة الاهرام فى صفحتها الاخيرة، أيضا، أصدر وزير الثقافة قراراً ثانياً بتوقيع أقصى العقوبة على عرض اللعبة، ومخرجه منصور محمد. وذلك بمنع تقديم العرض فى مصر، وكذلك منع سفره إلى ليبيا كما كان مقرراً، ومنع تعامل وزارة الثقافة مع مخرجه، أو لايعنى ذلك إعدام العرض، وتشريد مخرجه؟

وبغض النظر عن عرض اللعبة، وعن قرارى وزير الثقافة. فنحن لم نرو هذه الحكاية كلها. من أجل التفكه أو التشهير، لقد رويناها لأنها - فيما نرى - حكاية نموذجية شديدة الدلالة، تبرز لنا بوضوح، جوهر هذا المهرجان، وحدوده،



واهدافه. ولأنها أيضا تعكس لنا المناخ الذى يجرى فيه الابداع والتجريب فى بلادنا.

تقول لنا هذه الحكاية أن هذا المهرجان لم يعقد من أجل خدمة المسرح أو المسرحيين، تجريبيين كانوا أم تقليديين. وأنه عقد فقط من أجل أن نتظاهر بأننا مهرجانيون، ودوليون، وتجريبيون.

فها هى الأقدار قد ساقت لوزارة الثقافة، راعية الفنون. والمنظمة لمهرجان التجريب، الدولى اختباراً تجريبياً، تحتم عليها أن تواجهه.. فماذا فعلت؟

كان بإمكان وزارة الثقافة بوصفها تمثل أعرق المؤسسات الثقافية فى الوطن العربى، وبوصفها تتشرف بالانتساب إلى أكبر وأعرق مسرح عربى، وأخيراً بوصفها الداعية للمهرجان، كان بإمكانها أن تنتهز هذه الفرصة لتتصدى بشجاعة للغاضبين، وتقول لهم أن أحداً لم يسىء إلى الكعبة المشرفة، وانها مصانة، عامرة، عزيزة فى مكة، وأن مقدساتنا أكثر تماسكا، وصلابة من أن ينال منها مشهد راقص، كان الأحرى بها أن تقول لهم، إنه بفرض أن المخرج قد جانبه التوفيق فى التعبير عن بعض الجزئيات، فهذه هى الديمقراطية، وحرية التعبير اللتان لامستقبل لنا بدونهما وهذا هو المسرح، وهذا هو التجريب.

كان من الواجب عليها - كنموذج وقدوة - أن تعلم الجميع، كيف يكون التصرف عند الاختلاف، فتعقد للمخرج الشاب مؤتمرا صحفيا، أو ندوة، يشرح فيها ماقصد إليه، ويواجه ناقديه. أو ليست هذه الوزارة تنتمى إلى حكومة تفاخر ليلا ونهاراً بأنه فى عهدها لم يقصف قلم، ولم يقمع فكر؟

اختارت وزارة الثقافة - للأسف - الحل السهل، المعتاد، وهو أن تدوس على أعناق شباب، واعدين، بل على عنق الحركة المسرحية المصرية برمتها. وهو حل مجرب، ورخيص، ولايكلف شيئاً. إلا أن الأنكى من ذلك كله أن هذا القرار قد هدد مصداقية المهرجان فى صميمها، إذ كيف يستقيم أن ندعى أننا من دعاة التجريب ونعقد له مهرجانات، ثم عندما يصدق شاب يقول ويجرب، ويخطىء أو يصيب، نفتك به. وبآله أجمعين، ونعلن عليه حربا مقدسة.

إذا لم يكفك ذلك، لتصدق ما أقوله لك عن جوهر المهرجان فانظر إلى فرحتنا الغامرة، لأن الله قد بارك لنا فى عدد الدول المشاركة فى المهرجان فارتفعت من خمس وعشرين دولة فى الدورة السابقة إلى إحدى وثلاثين دولة فى الدورة الاخيرة. ذلك بغض النظر عن مستوى العروض، ومدى انتماء معظمها إلى المسرح، ودعك من انتمائها إلى التجريب. لقد شكونا فى أعقاب الدورة السابقة من مستوى العروض، لكننا الان نتذكر عروضا مثل العرض الألمانى، أو البلغارى، أو التونسى، أو الانجليزى، فنتحسر ونبكى على الأطلال!

وإذا أردت دليلا أو رأيا موثقا فى مستوى عروض المهرجان من الناحية الفنية، فأنظر إلى توصية لجنة التحكيم، وكل أعضائها من المسرحيين الثقاة، التى أوصت فيها إدارة المهرجان بأن تتثبت وتستوثق من تاريخ وخبرات وتجارب الفرق المدعوة إلى المهرجان، وكذلك أن تفرق بين الفرق الهاوية والفرق المحترفة وذلك حفاظا على مستوى عروضه.

لقد تعللت إدارة المهرجان، أو مازالت تتعلل، بأن مهمتها تنحصر فقط فى مراسلة

الدول، وطلب العروض أما اختيارتلك العروض فيقع فى مسئولية الدول المشاركة، وذلك كما تقضى لائحة المهرجان، التى قمنا نحن بوضعها!!.

والواقع أن هذه اللائحة يجب أن تتغير ويجب أن يكون هناك مستويات لهذا المهرجان: داخل المسابقة، وخارج المسابقة والذى يحدد ذلك هو نحن، ولا أحد غيرنا. ويجب أن نسعى بإلحاح على فرق، وتجارب بعينها لتأتى وتدخل المسابقة وتحظى بالاستضافة مع سائر الفرق المدرجة فى المسابقة. أما من يريد أن يأتى ليتعلم أو يحتك أو يسهر فى ليل القاهرة الجميل، فليأت على حسابه الخاص.

هل فى ذلك ما يدعو إلى الخجل؟

وإذا كنت ماتزال على تعنتك، ولم تصدقنى بعد، فانظر إلى تنظيمات المهرجان وإدارته، فرغم تلك الجيوش الجرارة من الموظفين الصغار، والمسئولين الكبار، فإن الحكاية التى رويتها لك عن مسرحية اللعبة، تقول لنا أن مسئولا واحدا كبيراً أو صغيراً من كل هؤلاء لم ير لوحة الكعبة كاملة قبل عرضها.

أليس كذلك؟ بدليل أن وزارة الثقافة بقضها وقضيضها قد فوجئت، ودهشت، وذهلت، عند عرضها.

ثم انظر إلى ماحدث مع الفرقة التونسية التى اشترطت فى مراسلاتها مع إدارة المهرجان، توفير تجهيزات مسرحية معينة، لايقوم عرضها بدونها. واجابتها إدارة المهرجان بأن كل شىء سيكون على مايرام. وجاءت الفرقة، وصمدت أمام مراوغات ومساومات إدارة المهرجان خمسة أيام كاملة، وفى النهاية لم تحصل على التجهيزات المطلوبة، ولم تقدم عرضها. يقول بعض المسئولين أن السبب فى ماحدث يعود إلى وقوع خطأ فى ترجمة المراسلات، ويهمس آخرون بأن الفرقة التونسية كانت- فقط- تريد أن تعرض فى مسرح الاوبرا الكبير، الوحيد الذى تتوفر فيه تلك التجهيزات. لكن الوقائع والأوراق تؤكدان أن الفرقة التونسية على صواب، وأن الخطأ فى جانبنا.

ثم لماذا لاتنظر إلى برنامج اللقاءات الشخصية مع نجوم المهرجان، والذى لم ينفذ فى معظمه؟ ولم لاتنظر كذلك إلى برنامج العروض؟ إن عدد الدول المشاركة فى عروض المهرجان ثلاثون دولة، وعلى افتراض أن مصر قد شاركت بعرض واحد هو الملك لير، فان عدد الدول يصبح إحدى وثلاثين دولة. ثم إذا علمنا أن رومانيا وإيطاليا قد شاركتا بثلاثة عروض، وكل من أمريكا وسوريا ولبنان، بعرضين لكل منها، فان عدد العروض الواجب مشاهدتها يصبح ثمانية وثلاثين عرضا. إذا انظرت إلى برنامج العروض فسوف تجد أنه قد صمم لكى يسمح لك بمشاهدة عرضين فى اليوم، على مدى ثمانية أيام. أى أنه يحرمك من مشاهدة اكثر من عشرين عرضا. وأنا أعرف بالطبع أن الإحاطة بجميع عروض المهرجان- أى مهرجان- أمر يستحيل تحقيقه، ولكنى أتعجب فقط: لماذا لم نضف عرضا يوميا ثالثا فى الظهيرة، يتيح لمن يريد أن يختار حرية أكبر؟.

قالوا لنا، ومازالوا يقولون، أن مهرجاننا وليد، له من العمر والتجربة ثلاث دورات فقط، وأنه يجب أن يأخذ فرصته ليتعلم من اخطائه التنظيمية والإدارية. وهى حجة باطلة فليس مفروضا أبدا أن نبدأ من الصفر دائما، فبلادنا- والحمد لله- زاخرة بالمهرجانيين من كل صنف ولون، كما أن تنظيم المهرجانات لايحتاج إلى أى تكنولوجيا متقدمة، إنه

يحتاج فقط إلى عمل وإخلاص واهتمام. ونحن نملك ذلك ونقدر عليه، لكننا نضن به، ونستسلم لفلسفة الموالد، والبركة فى اللمة.

قد يتبادر إلى ذهنك بعد كل مافات أن هذا المهرجان قد خلا من أية فضائل أو إيجابيات، وأن إلغاءه قد صار واجبا وطنيا، لكن الحقيقة غير ذلك تماما. فهذا المهرجان- مهرجان القاهرة- مكسب عزيز، وإنجاز هائل، طالما حلم المثقفون المصريون، بالحصول عليه، وعلينا جميعا أن نتبارى فى التنديد بسلبياته حتى يصبح جديرا بالانتساب إلى مدينتنا العظيمة.

على رأس فضائل هذه الدورة للمهرجان تلك السنة الجديدة التى استنها وهى إصداره لعدد من المطبوعات ضمن أنشطته المختلفة أوهى فى الحقيقة إصدارات شديدة الجودة، كانت الحركة المسرحية، والمكتبة العربية فى أمس الحاجة إليها، كذلك كان اختيار هذه المطبوعات يحقق توازنا فكريا وفنيا، افتقدته عروض المهرجان، هو إنجاز لاشك فيه، نتمنى أن تستمر وينمو فى الدورات القادمة، على أن تكون المطبوعات على ورق أقل فخامة وثمناً، حتى تعم الفائدة.

من فضائل المهرجان وانجازاته الكبرى بغير نزاع أن التحكيم فيه يتم بصورة مثالية، وأن نتائج مسابقته تأتى دائما، فوق مستوى وشبهات المجاملة أو الانحياز كذلك فقد أظهرت لنا هذه الدورة كما أظهرت دورات المهرجان السابقة، المئات والالاف من عشاق المسرح الجاد الجميل، الذين كانوا يقفون بالساعات يتحملون فيها سخافات واهانات موظفى المسارح، فى انتظار أن يفوزوا بلمحة من لمحات الفن الذى يحبونه.

سارت ندوات المهرجان بانتظام كامل، عقدت كل ندوة فى موعدها المعلن، بل وقبل انتهاء المؤتمر تم طبع الندوات كلها (أرأيت أننا نستطيع عندما نريد).

إن فضيلة الفضائل فى هذا المهرجان- وبالبؤسنا- أنه أعطانا وعداً وحلماً برؤية عروض جميلة، وأعاد إلينا حماسا قديما مفتقدا، فرحنا نتكلم، ونختلف، ونتفق، على لاشىء.

والآن.

أطفئت الانوار، وأسدل الستار كما يقولون، ولم تعد المسألة ماحدث فى مهرجان ١٩٩١، إنه هام فقط بمقدار مانتعلم منه، ونتجنب سلبياته أما الاكثر أهمية فهو أن نعمل من الآن من أجل مهرجان ١٩٩٢. أن يجلس جميع المسرحيين المصريين دون استبعاد أحد لنعيد النظر فيما فات، ونعد لما هو آت.

هل يستطيع الفنان فاروق حسنى أن يؤكد لنا أن مافيه من الفنان، اكثر مما فيه من الوزير، فيوجه دعوة عامة لعموم المسرحيين المصريين، لحضور مؤتمر ليوم واحد، يكون موضوعه الوحيد «مهرجان المسرح التجريبى». على أن يسبق هذا المؤتمر اجتماع لجنة تحضيرية يرأسها واحد من المسرحيين الموثوقين. وليكن على سبيل المثال الاستاذ الدكتور على الراعى، رئيس لجنة التحكيم فى المهرجان الاخير.

هل يفعل الفنان فاروق حسنى ذلك؟
أم أننى أيضا طيب القلب؟

د. سامح مهران

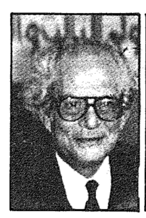
«اغتصاب» وجدلية القهر

ينطلق جواد الأسدى فى فنه من مقولة لجان جينيه تقضى بالتعامل مع أى نص كهيكل للإخراج ليس إلا، وبذا يمتلك جناحين ينأيان به عن الثبات والتقديس وهذا بالضبط مافعله بالقصة المزدوجه للدكتور بالمى لبابيخو والتى عالجها عربيا الكاتب السورى سعد الله ونوس. وتعنى الازدواجية هنا تبادلية التعذيب بين القاهر والمقهور. اسرائيلى يستبيح فلسطينيا فيصاب بالعنة. ولكن يختلف النصان، ففى نص سعد الله ونوس يصحو ضمير الجلاد «المعذب» بينما فى نص بابيخو لاوجود لهذه الصحوة. ونبدأ مع اسحق وهو عميل من عملاء القسم الداخلى بالموساد... القسم الذى يعنى بالسكان الفلسطينيين، يقتل ويعذب ويغتصب، اقتحم بيت دلال واسماعيل، عذب الرجل وقطع صدر المرأة بالموسى، وإذ يذهب الى زوجته يفر من أمامها الرجل ويعجز. وتسأله الزوجة راحيل الذهاب للطبيب النفسانى منوحين. ونبدأ فى استرجاع الماضى: الأب والأم والعشيق رئيس الاستخبارات مائير.. حملت الأم الأب على الهجرة الى أرض الميعاد وعندما وصلا لاحت الحقيقة.. فالأرض ليست خاوية وانما يسكنها شعب، الحياة شائكة دروبها ويحوطها من الدم الكثير.. إذن الأمر خدعة، هكذا يستقر تفكير الأب ويلجأ فارا الى كمانه يبثها

* نشرت «أدب ونقد» نص مسرحية «اغتصاب» لسعد الله ونوس، فى عددها رقم ٥٤، عام ١٩٨٩.




د . هدى وصفى


سعد أردش


كرم مطاوع


د . على الراعى

عجزه الحياتى وينتهى. تتعلق الأم برجل الأمن متجلط الدم بارده، عشقت قسوته النقيض لماتراه فى الأب/ الزوج من ضعف وتردد، ولكن ليس لمثل هذا العشق ان يكتمل، فرجل الأمن عاجز عن التحقق كرجل وهو منها يدعى الطهارة. ولأن الزوجة /الأم لاتملك الا التصديق صدقت ان اسرائيل لايبنيها الا الأطهار أصحاب العفة.

ويتربع المثلث وتكتمل أبعاد الصورة بالابن اسحق الذى يدفع به ليربى ككلب حراسة، ولأنه لم يعرف أبا له الا مائير، يرثه فى كل شئ حتى فى عنته، فالقصة متكررة وتلوح بالنهاية الحتمية لاسحق وهى تغلب الحيوانى على الإنسانى العارض!! وهنا يتوقف جواد الأسدى ولايستمر مع سعد الله ونوس الذى رسم فى المقابل شخصية

اسرائيلية موازية عاقلة تحقق بعض التوازن الدرامى فى العمل الاوهى شخصية الطبيب منوحين المتعاطف مع العرب والمتفهم لقضيتهم. إن رؤية جواد الأسدى انصبت على محور اللاتعايش العربى الاسرائيلى، فدلال الفلسطينية علمتها تجربتها أنه لاتعايش هناك وأن الارض لاتتسع للعرب والاسرائيليين، فالأرض اضيق من القبر إذا لم يزولوا فإما نحن وإماهم. وقد تغاضى جواد الاسدى عن عنصر التحول فى شخصية دلال ووعيها الذى اكتسبته بعدما دفعت ثمن سلبيتها فى محاولتها إثناء زوجها اسماعيل عن الكفاح، لذا جاءت دلال الفلسطينية كشئ مجرد، بلا خصوصيتها التى رسمها سعد الله ونوس وكم بدت باهتة ومحملة بالشعار. إننا فى نص ونوس نلمح هذه الخصوصية التى ميزت دلال، فهى تقص عن نفسها قائلة:

«فى بيت أبى لم أعرف شيئا» عن اسرئيل ،كان أهلى يعيشون قوقعة من الثراء والتعالى ،يخافون من الثورة والرعاع ونادرا ماكانوا ،يذكرون اسرائيل. حتى حرب ٦٧ لم تهزهم،وابى لم يخف شماتته بعبد الناصر وأنصاره

وفى تجسيده لأحداث الاغتصاب قسم جواد الأسدى خشبة المسرح إلى مستويين يعكسان زمكانين مختلفين يفصل بينهما مجموعة من أبواب الاكورديون، المستوى الأدنى يعكس مايحدث موجودا وحاضرا والمستوى الأعلى يعكس ماجرى ضمن عملية الفلاش باك أو مايحدث فى نفس اللحظة فى مكان آخر.

وبالإضافة إلى تسويد الإطار المسرحى كدلالة على اسوداد الواقع وإظلامه استعان جواد الأسدى مخرج عرض «اغتصاب» بمجموعة من الدلالات المسرحية التى تكشف عن وعيه الحاد وفهمه العميق للنص ولما يريد أن يوصله، فقد وضع سلما فى خلفية المسرح واستخدمه كأداة تعذيب مادية لدلال، وفى نفس الوقت كأداة تعذيب نفسية ومعنوية لاسحق، ذلك أن صعود اسحق فى وظيفته مرهون بحيوانيته فى تعذيب الفلسطينيين وصلبهم. كما استخدم المخرج الشمعدان اليهودى المعروف كوسيلة إنارة وحيدة فى المشهد الذى حاول فيه رئيس الاستخبارات مائير ان يهدئ من روع اسحق، وذلك دلالة على ان الموروث العنصرى الصهيونى يتحكم بالاسرائيليين وهم يستنيرون به ويسترشدونه. اما الدلالة الثالثة فتجسدها المرأة المثبته فى أسفل يسار المسرح فى مواجهة الجمهور لتؤكد على استخلاص قناعة وبلورة انتماء وتحديد موقع بعدما ظهر الوجه الاسرائيلى واضحا وجليا.

ومما يؤخذ على العرض عدم توفيق المخرج فى تحقيق نوع من التوازن التمثيلى بين الممثلة التى قامت بدور دلال، ودلع الرحبى التى قامت بدور راحيل والتى فازت بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان القاهرة الثالث للمسرح التجريبى، ذلك أن التفاوت الظاهر لصالح راحيل جعل الجمهور يتعاطف معها غير عابئ بخطابية دلال وصراخها.



وليد الخشاب

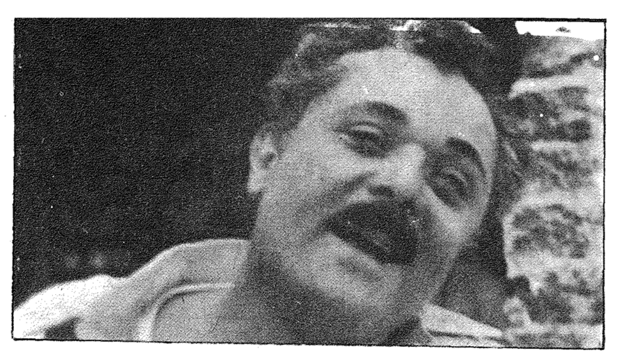
«الكيت كات»: الحصار فى الكادرات والمكان

انعقد فى الشهر الفائت مهرجان الأسكندرية السينمائى السابع. وقد انتهى المهرجان بفوز نبيلة عبيد بجائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم «توت توت»!، وفاز محمود عبد العزيز بجائزة أحسن ممثل عن دورة فى فليم «الكيت كات»، وفاز على بدر جان بجائزة أحسن مخرج عن فليمه «الراعى والنساء» [بطولة سعاد حسنى ويسرا وأحمد زكى]والذى فازت عنه الفنانة الكبيرة سعاد حسنى على جائزة الاداء المتميز. كما فاز داود عبد السيد، مخرج «الكيت كات» بجائز أحسن سيناريو عن نفس الفيلم، الذى حصل عنه، أيضا، أنسى أبو سيف على جائزة أحسن سيناريو.

هنا إضاءة نقدية لفيلم «الكيت كات»، المأخوذ عن الرواية المتميزة للكاتب المتميز [وعضو مجلس تحرير «أدب ونقد»] ابراهيم أصلان.

كما قال داود عبد السيد، «الكيت كات فيلم عن العجز، كل من فيه عاجزون أو محبطون. وهم يحكون إحباطهم أو نقصهم طوال الفيلم، مما يعطى أهمية خاصة للسرد الشفهى داخل الصورة، متقاطعا مع الرد السينمائى، وهو مايخلق أحيانا توترا بين الكلمة والصورة وغالبا مايؤدى لإثراء الصورة بالكلمة، حيث يكسر الحكى إطار الصورة ليدفعنا إلى عوالم أخرى وأزمنة مختلفة، مادية أو نفسية.

والإحباط فى الفيلم (المأخوذ عن رواية «مالك الحزين» لابراهيم أصلان أنواع: فالأب الأعمى (محمود عبد العزيز) لايشعر إلا بنقص الفلوس والحشيش. فيعوض ذلك بالغناء وبقليل الحشيش إن وجد وبحكايات مختلفة عن كف بصره لما رأى أجمل فتاة أوعن الحسناوات اللاتى يدعى رؤيتهن. وتتجلى قمة كذبة واستمتاعه به عندما يصادق أعمى أخر ويدعى له أنه يبصر، ثم يخلق له عالما ممتعا من الكلمات يضحكنا، ويبكينا عندما تصدمنا الصورة بتناقضها مع عالم





الكلمة الجميل.

أما إحباط الأبن (شريف منير) وعشيقته (عايدة رياض) فمختلف: إحباط يستهلكهما ببطء، ولامفر منه إلا في ارتعاشات الجنس. هي تحكي رغبتها في الاستقرار بعد زواجها وطلاقها من رجل لايحترم جسدها. وهو يحكي رغبته في السفر. رغم اشتراكهما في الإحباط وحكيه إلا إن كلا منهما يهفو إلى عالم مناقض للآخر.

وبصفة عامة فإن حجم الحكى الذى يشير دائما لعالم لاثراه بالصورة، كالماضي الجميل أو الأماني يضغط بثقله وبغيابه على الشخصيات فيضاعف من الهموم التى تعرضها الصورة.

والفيلم كالدائرة المغلقة، فلا شئ يتحسن فيه أو يتطور بحق. الأب ينتهى من بيع المنزل، وصديق والده آخر شاهد على أيام الماضى السعيدة يموت، ولانرى الابن يسافر، بل نراه يشارك أباه الغناء و

الضحك ويؤدى أغنية عن عوالم- يخلقها شخص بخياله. أى أن كل التقدم الذى حققه الأبن هو خروجه من حكى إحباطه المستنزف إلى غناء إحباطه لتعويض النقص.

لانجد علاقة حب منتجة فى الفيلم، فلا واحــدة تحلم بالزواج من رجل أو بانجــاب طفل. فنساء الفيلم كلهن خائنات لأزواجهن أو باحثات عن التعويض فى أحضان رجال غير من قدرلهن المجتمع، فزوجة «المهندس» تخونة مع بائع الحشيش وزوجة الصائغ تخونة ثم تهرب فيهرب هو الى البيرة.

عالم الفيلم كله مغلق ومحيط، لا مخرج فيه إلا الكلام والمكيفات على أن ذلك يضحكنا، تاركا فى الخلفية غصة فى حلوقنا وربما استمتاعنا بوسائل الهروب: الحشيش والخمر والجنس.

لذا فالكادرات والمكان يعّبرون عن هذا الحصار. إيقاع الفيلم يغلب عليه الهدوء النسبى لثبات الكادر لمدة طويلة قد تصل إلى الدقيقة، يعوضه توتر الحركة المثيرة أو الحوار الساخن أو الأغنية داخل الكادر، ثم الاكتظاظ بعناصر عديدة من الأكسسوار والشخصيات مع غلبة اللقطات القريبة والمتوسطة التى تضم عددا من الشخصيات يملأ كل مساحة الشاشة، حيث يكاد الفيلم يخلو من لقطات أكبر من متوسطة.

وازدحام الكادر ليس فحسب تعبيرا عن المعنى، بل هو نقل واقعى للحى الشعبى حيث يتكدس البشر والجماد. لذا نجد عناصر الكادر منتقاه بعناية شديدة، مع توزيعها بحس جمالى، لتعبر كذلك عن الفقر رغم تراكم الأشياء. وأبرز تمثيل لذلك أن عشيقة الابن فى منزلها لاتجد مكانا تخلو فيه إلى نفسها إلا الحمام القذر. وحتى هناك يقتحم عليها أهلها عالمها. حتى عندما تتذكر لحظات الحب الخاطفة تخرج من المنزل فلا نجد الا شارعا ضيقا لاتكاد تبدو منه السماء.

إلا إن الشريط الصوتى «يوسع» المكان ويثريه. فالمؤثرات، وخاصة الأغانى فى الخلفية المنبعثة من أجهزة الراديو، كثيرة وعالية، لتنقل لنا «وجهة نظر» الكفيف. والأغانى لاتشير لزمن معين، فهى من الكلاسيكيات- أم كلثوم فى العادة- إن كانت تعبر دائما عن الحالة النفسية فى المشهد، فنسمع ليالى الأنس فى فيينا لنتذكر رغبة الابن فى السفر أو أغانى الشجن لأم كلثوم لنتذكر لهفة عشيقة الأبن أما الموسيقى التصويرية فمبنية هى الأخرى على توتر فى التنمية الرئيسية بين آلة الأرغن الغربية وآلة القانون الشرقية رغم ارتباطهما بشكل مابالإشارة إلى الدين (تباعا فى ثقافة الغرب المسيحى والشرق المسلم). ودائما مانسمع هذا النغم فى مشاهد حكى الذكريات التى دائما ماتكون حزينة ولو بالموسيقى، لمجرد أنها ماضى، حتى لو كان مضمون الذكرى مفرحا.

الحديث عن الكيت كات لاينتهى. فذلك خطاب زمن ردئ نعيشه ونبيع فيه بيوتنا لقاء حشيش وتذكره سفر للخليج، والأعمى فينا أكثرنا إبصارا. الأفضل أن نستمتع بفيلم داود عبد السيد شديد الابهاج والإزعاج، أو أن نغنى كأبطاله..أو نموت... أو فلنتجنب مصيرهم ولنفعل شيئا... لنفعل شيئا.

مى التلمسانى

فيلم أسماء البكرى:

شحاذون ولكن...

فى حى شعبى فقير متهالك تنتشر فى أرجائه القاذورات، تجمع القوادة فتياتها فى حنطور وتعلن أنهن ذاهبات لزيارة السيدة! تبقى إحداهن وحدها فى المنزل. صلاح السعدنى ينام على فراش من الجرائد تغرقه المياه المتسربة من تحت الباب، ونكتشف أنهم يقومون بغسل ميت وأن الجرائد المبتلة تعلن عن دخول برلين. يبحث السعدنى عن أحمد آدم الذى يمده بالحشيش فى بيت القوادة ولايجده. تحاول الفتاة اغراءه. يقتلها. يحقق فى هذا الحادث عبد العزيز مخيون. تجتذبة شخصية صلاح السعدنى. يعرف أنه القاتل لكنه لايلقى القبض عليه. يلقى الأمريكان قنبلة نووية على هيروشيما، يتحول الضابط الى صعلوك آخر ويلحق بركب الصعاليك. .صلاح السعدنى وأحمد آدم. بذلك ينتهى أول فيلم روائى لأسماء البكرى عن رواية بنفس الاسم «شحاذون ونبلاء» كتبها بالفرنسية البير قصيرى.

ورغم أن كتابات البيرقصيرى تتسم بشدة الاستعلاء على بسطاء المصريين والنظرة الجامدة الأجنبية (الفيلم انتاج مصرى فرنسى مشترك) إلا أن الفيلم لاينقل الى المتلقى تلك النظرة القاسية فهو لايحاكم ولايدين، وإن كانت أجواء الفيلم لاتخرج عن الدعارة، المخدرات، القتل، الفشل فى التكيف مع المجتمع، الضياع. لقد استطاعت المخرجة نقل تلك الصور بحساسية وشاعرية جميلة تجعل موقف المتلقى محايدا. كما أن بناء الفيلم المحكم واهتمام مخرجته بكافة التفاصيل الصغيرة فى استخدامها للديكور والاضاءة وعنايتها بخلق أجواء خاصة غريبة على عين



المتلقى المصرى جعلت طرافة الشخصيات وعبثيتها عنصرا من عناصر الجذب وشكلا من أشكال الواقعية الطبيعية. لكن السؤال الذى يطرح نفسه ولايجد إجابة شافية هو: **هل تأثرت مصر بالحرب العالمية الثانية على المستوى الشعبى إلى حد أن يفرز المجتمع المصرى أنماطا بشرية مثل تلك التى يقدمها الفيلم؟**

تدور الأحداث حول شخصية صلاح السعدنى العبثية العدمية، التى تنكر الأخلاق وتستهزئ بالنظم والقوانين الاجتماعية. يدور فى فلك هذه الشخصية ثلاث شخصيات رئيسية يقوم بادائها ببراعة كل من أحمد آدم الصعلوك الفهلوى، الرقيق أحيانا، الساخر دائما... محمود الجندى الموظف الحكومى الذى يحارب الظلم فى الوطن وفى بيت القوادة، فهو ينوى الدفاع عن إحدى الغانيات والزواج منها... وعبد العزيز مخيون الضابط الذى يحقق فى مقتل الغانية ويحتقر الجميع وتحوم شكوكه حول صلاح السعدنى. لكل شخصية من هذه الشخصيات جانب من جوانب التمرد على أطر المجتمع المتعارف عليها وعلى رأس هذه الشخصيات صلاح السعدنى، فهو أستاذ جامعى (كما يوضح لنا الفيلم من خلال فلاش باك) يكفر بكافة القيم الانسانية إثر الهزة التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية فيدمن تعاطى المخدرات، ويعيش على مراجعة حسابات القوادة، على وجهه ابتسامة ساخرة.. فهو العارف بالحقيقة، الفيلسوف، النبيل رغم فقره وانحداره فى الدرك الأسفل من

المجتمع. أما أحمد آدم الفهلوى البسيط فهو يكتب الشعر ويحلم بفتاة بورجوازية تغنى بصوت أوبرالى ويبيع الحشيش.. محمود الجندى الموظف الحكومى يدافع عن الغوانى ويتحدى بذلك المجتمع والسلطة. أما عبد العزيز مخيون فتربطه علاقة حب بشاب آخر استطاعت المخرجة أن تنقلها بحساسية مرهفة.

وينشأ الصراع بين عبد العزيز مخيون رمز السلطة من ناحية وبين صلاح السعدنى الذى يقتل ويبتسم للعالم بسخرية، وأحمد آدم الذى يؤمن به ويحبه ومحمود الجندى الذى يهوى التحدى ليؤكد ذاته، فيتحدى الضابط ممثل المجتمع من ناحية أخرى. لكن هذا الصراع يكتسب بعدا نفسيا خاصا من خلال توظيف الديكور والاضاءةلخدمة هذا الغرض. استطاعت المخرجة أن تبرز هذا التقابل المستمر بين الشخصيات والذى يخلق ثنائيات متضادة فى بعض الأحيان: عبد العزيز مخيون الباحث عن الحقيقة وصلاح السعدنى العارف بالحقيقة، متوائمة أحيانا أخرى: صلاح السعدنى «الأستاذ» وأحمد آدم الصعلوك الذى يهوى الشعر، من خلال التقابل الواضح فى ديكور واضاءة قهوة الافندية الانيقة التى يرتادها عبد العزيز مخيون والقهوة الشعبية الفقيرة محددة المعالم التى يرتادها صلاح السعدنى وصديقاه. هناك ضوء معتم يسوده اللون الأصفر والبنى الباهت وهنا النور يضئ كل شئ، حيث تكمن حقيقة وواقع الشخصيات. نجد نفس التقابل بين ديكور بيت ضابط الشرطة الذى يسوده نفس اللون الأصفر وبين حجرة الصعلوك الفيلسوف التى تظهر معالمها بوضوح كامل رغم الظلام فى بعض الأحيان..

وتلتقى معها فى نفس الملامح حجرة أحمد آدم.

هكذا يلعب المكان دورا هاما فى خلق الجو النفسى للشخصية، خاصة أن اختيار المخرجة غالبا ما يقع على الأماكن الضيقة المغلقة التى لاتتسع لظهور شخصيات كثيرة، مستخدمة فى ذلك الكادر المتوسط المكدس. أما الشارع فقد تم توظيفه بشكل فلكورى مصورا فقر وقذارة الحى وأهله، مفعما بالألوان أحيانا، مظلما فى أغلب الأحيان ، مثله فى ذلك مثل بيت القوادة.

وقد يعتقد البعض أن اشتراك فرنسا فى انتاج هذا الفيلم يقلل من قيمته ويثير حوله الشبهات. والواقع أن شركات الانتاج الغربية قد دأبت على إبراز وتصوير سلبيات دول العالم الثالث وتقديمها للمتفرج الغربى ربما لإرضاء غروره وربما لأغراض سياسية مشبوهة (تشترك فى انتاج الفيلم القناة السابعة بالتلفزيون الفرنسى والتى تتعاطف بشكل خاص مع الصهيونية بالإضافة الى شركة انتاج فرنسية خاصة). والواقع أيضا أن مثل هذا الفيلم لا يغطى تكاليفه من خلال عرضه فى مصر لندرة اقبال المتفرج المصرى على تلك النوعية الجادة من الأفلام وانما من خلال عرضه فى فرنسا وتوزيعه فى أوروبا. لكن هذا لاينفى عن الفيلم شاعريته الخاصة ولا يقلل من قيمته الفنية بالنسبة للمتلقى المصرى والعربى الواعى، على أمل أن يكون المتلقى الأجنبى على درجة عالية أيضا من الوعى.

مجدى عبد الحافظ

رسالة باريس

كتابات لم تنشر:
فرويد ماقبل فرويد

لم يكن قد تجاوز عمرهما بعد الثالثة عشرة، حين قرر كل من الطفلين، ادوارد وسيجمونر التمرد على واقعهما، فقد كان ادوارد يعيش نفس الوسط الاجتماعى لسيجموند ابنا لأحد رجال المال، يهودى من أصل رومانى، يسكن چاس JASSY ثم برايلا BRAILA على نهر الدانوب، عاش طفولته فى كبت وتزمت شديدين، إذ كان والده خاضعاً بشكل مطلق ليهوديته، لم يحتمل مثل هذه التربية القاسية، وأخذ يتوق إلى تنسم افكار اخرى اكثر حرية.

ولم يكن واقع صديقه سيجمونر بأحسن منه، فقد كان يتوق هو أيضا أن يغير عائلته بعائلة اخرى، فيرى فى أم أحد الأصدقاء «ألونورا فلوس» انها تمتلك امكانيات لاتمتلكها والدته، إذ كانت ذات عقلية حديثة، ومتحررة، ومثقفة، مما جعلها تتخطى بعقليتها تلك حدود الجيتو الذى عاشوا فيه، ويرى فى زوجها «ايناز فلوس» أنه كان يبرهن دائما على قدرته على عكس والده، إذ استطاع «فلوس» ان يتخطى الأزمة التى عصفت بصناعة النسيج، واحتفظ بثروته، ولم يغادر فيربورج إلى ڤيينا، لقد أشار الشاب سيجموند بنفسه لهذا فى خطاب سنة ١٨٧٢ لصديقة حيث أومأ بانه كانت لديه رغبة فى كتابة رواية عائلية يتخذ منها «ايناز فلوس» أبا و«ألونورا» أما.

التمرد على المال

كان هذا واقعهما المشترك على المستوى الذاتى، إلا أن تلك الفترة على المستوى الموضوعى، خاصة فى اعوام (١٨٩٠-١٩٧٠) كان لها شأن آخر، فى تشكل العقل الثقافى لڤيينا، حيث قوبلت السلطة البابوية المتجسدة فى البيروقراطية الإمبراطورية بمعارضة شديدة فى جميع الأوساط، وكانت هذه المعارضة لدى الطلاب اليهود على وجه الخصوص من ابناء رجال المال والتجارة تأخذ شكل إرادة تخطى الآباء فى التحول للعمل الذهنى والتمرد على المال والتجارة، ومن هنا جاء إعجابهم بالعالم والفنان والكاتب على حساب التاجر ورجل المال.. الخ. على الرغم من أن هذا لم يستمر طويلا، فأغلت الآباء كانوا يجبرون أبناءهم على الاشتغال بالمال والتجارة حتى ولو أنهوا دراستهم العليا، وخير مثال هو ادوارد سيلبرستين ذاته، فبعد حصوله على شهادة الحقوق، وبعد أن أصبح عضوا فى الحزب الاشتراكى، يعود لرومانيا ويجبره أبوه على الأشتغال بالمال تماما مثله.

لم تكن إذن ثورة وتمرد مراهقينا إدوارد سيجموند من خلال التعلم صدفة، فقد ساهم الذاتى والموضوعى فى نمو صداقة عميقة بينهما فكلاهما متمرد على اسرته وعلى مجتمعه، وبشكل خاص على كل ما أحاط بهما من غش وعدمية وتزمتد ينى.. وعلى الرغم من ابتعاد كل منهما عن الآخر مكانيا، إلا أنهما ظلا مخلصين لما جمعهما من وشائج مشتركة فى مراهقتهما.

ومثل كل المراهقين فى كل زمان، ومكان، كانا يحبان أن تحكى لهما الحكايات، التى تأثرا به،ا ويعد الكاتب الأسبانى سرڤانتس CER-VONTES هو أول من تأثرا به، لحد جعلهما يقرران معا تعلم اللغة الأسابنية خصيصا- دون معلم أو قواعد- ليستطيعا قراءة إبداعات مؤلفهما. ولم يكن اهتمامهما بهذا المؤلف محض صدفة عابرة ، إذ كان يتواءم تماما مع طموحاتهما، أو مع ماقررا القيام به، إذ كان سرڤانتس كاتبا منبوذاً فى ذلك العصر على جميع الأصعدة، حيث أراد التعبير عن موضوعات «أخرى» غير كلاسيكية، موضوعات تعج بها الحياة الانسانية، دون أن يعبأ بقيم ذلك المجتمع القديم ذى الوجهين ، ولعل هذا وحده هو سر إعجاب الصبيين به، رفضه للتقاليد والقيم المتهالكة.

كشف النقاب

نتعرف على هذه الصفحات المجهولة من تاريخ سيجموند فرويد مؤسس التحليل النفسى، من خلال الرسائل التى كتبها بنفسه فى سن الخامسة عشرة بين أعوام ١٨٧١و١٨٨١، وأرسلها لصديقة ادوارد سيلبرستين EDUARD SILBERSTI-EN، واميل فلوس EMIL FLUSS وهى الرسائل التى احتفظ بها سيلبرستين، وتم نشرها، وتعتبر ثلاثة أرباع هذه الرسائل مجهولة، وقد ترجمها للفرنسية أخيرا كورنليس هيم CORNELIUS HEIM تحت اسم: سيجموند فرويد: رسائل الشباب- وعى اللاوعى، ونشرتها دار نشر جاليمار فى ٢٧٢ صفحة، وأهمية هذه الرسائل أنها تكشف النقاب عن سنوات تكوين فرويد الشاب، وهو جانب لم يلق عليه الضوء حتى الآن، ولأن هذه

الرسائل قد كتبها فرويد نفسه فى مراحل حياته الأولى وعلى مدى عشر سنوات كاملة، فانها يستمكننا لأول مرة من متابعة التطور الفكرى لمؤسس اللاوعى.

وقراءة فى هذه الرسائل تجعلنا نضع ايدينا مباشرة على شخصية هذا الشاب الذى ظهر من خلال ماكتبه فى هذا السن ماديا حسيا، وضد الدين، وثائرا وحالما وشغوفا بقراءة الكتب، يحاول تأمل كل شىء، ويحلل أحداث الحياة البسيطة والطبيعية فيكتشف فيها أبعادا جديدة، فهو الذى يصف نفسه فى خطاب لادوارد فى ٤ سبتمبر سنة ١٨٧٢ بأنه مراقب حاد البصيرة، نتيجة معايشته لأفراد أسرته المتعدده حيث أستطاع مراقبة كثير من طبائعهم فى سياق تطورها مما ساهم فى تكوين نظرته الثاقبة، وفى نفس الخطاب، يمكننا استشفاف أحد الجذور القديمة لدى فرويد عن فكرة «التحول» TRANSFERT، حيث يحكى لصديقه عن احدى مغامراته العاطفية فى نفس العام فيقول «يبدولى، انى حولت على هذه الفتاة «چيزيلا» نوعاً من الصداقة، والاحترام، وذلك ماجعلنى استوحى الأم «ألونورا»... إننى ملىء بالاعجاب لهذه المرأة، التى لا أحد من ابنائها يشابهها على الإطلاق» ربما تظل فكرة التحول هنا كامنة وليست واضحة، وكما نعلم كان علينا أن ننتظر حتى عام ١٨٩٩ حتى يشرح لنا فرويد هذه الفكرة.

الصلابة ذات الوجهين

ونتعجب حينما نقرأ رسالة الفتى سيجموند لصديقة ادوارد فى ٢٧ فبراير سنة ١٨٧٥ نتعجب من هذا النقاء الفكرى فى سن مبكرة ومن هذا الحسم الذى أنهى لديه كل تردد فيما يخص موضوعه: «انه بالأحرى الجانب الرومانسى للشىء هو الذى يدفعك، الحرية اللانهائية والتى تعمل فى جانبين، معارضة الظاهرى، والصلابة ذات الوجهين وبرودة مايسمى بالمجتمع الصالح. مع هذا فلتفكر صديقى العزيز، إن قدرتنا على المبادرة والفعل هى كل مانستطيع، أريد القول أنها محددة بفعل تدخلنا، نادرا ما نستطيع التأثير عليها اثناء سيرها، ولانستطيع التأثير عليها أبدا فى نهايتها... الانسان هو الذى يعتقد أنه المشرع لذاته، وهو مرشد ذاته، وقاضى ذاته». ولطالما حاول سيجموند أن يؤكد أن الانسان غير قادر على التحكم فى اهوائه، باعتباره الوحيد الذى يقررها، ولطالما حاول أن يطبق هذا على نفسه.

وفرويد الشاب لم يكن هذا الشاب الڤيينى الحالم فقط، كما بينت الرسالتان السابقتان فهناك رسائل أخرى تبرز لنا كيف كان فرويد مطبوعا بعلوم عصره سواء بالفكر الألمانى من خلال فلسفة فيورباخ وعلم نفس يوهان هربارت، أو بالفكر والتعليم فى ڤيينا من خلال علاقاته المباشرة بالفيلسوف برنتانو وعالم النفس بروك.

إذ أخذ فيورباخ على الهيجلية كونها: علماً بينما تحول إلى فلسفة، وأن التأكيد على فلسفة متعالية أدى إلى الأغتراب، والذى يجعل الخروج من هذا الأغتراب ممكنا هو العودة إلى الأنسان الواقعى، نجد فرويد يستوحى فيورباخ، خاصة فيما أتصل «بالحسية» والنقد الدينى وذلك للحصول على منهج راديكالى فى رفضه الهيجلية، حيث إن «الحسية» تسمح بالأخذ فى الأعتبار اختلاف الجنس، والأعتراف بـ «انا و«انت» كما أن نقد



الاغتراب يبين أن الدين كان دائماً عقبة فى تقدم الانسان.

فى مارس سنة ١٨٧٥ لم يكن فرويد قد قرأ بعد أطروحة ماركس عن فيورباخ المنشورة فى سنة ١٨٤٥، ولكنه كان يعرف دون شك «جوهر المسيحية» المنشور فى سنة ١٨٤١. وعلى الرغم من غياب أسم فيورباخ من مصادر فرويد فيما بعد، إلا اننا نجد فرويد يعتبره (فيورباخ) الفيلسوف الذى يحظى باعجابة وذلك فى بيوجرافيا كارل جران. والملاحظ المدقق لايمكن أن يفوته أن جزءا من مادية فرويد تعود إلى فيورباخ خاصة إذا حلل انتقاداته، وتابع ايحاءته الدينية، ورفضه للفسفة بأن تكون نظاما عاماً للفكر.

نعلم أن الفتى الحالم سيجموند كان يتوق لأن يكون فيلسوفا عظيما، إلا أن مقابلته لفرانز برنتانو FRANSBRENTANO مجدد اطروحات هربارت HERBART فى النمسا، جعله ييأس من الفلسفة هذا وقد كان برنتانو صرف نظره عن سلك الكهنوت فى عام ١٨٧٣، إلا أنه مع ذلك ظل مؤمنا، يجسد القيم الأخلاقية والتربوية للكاثوليكية المعدلة فى بوهيم BOHEME، مؤيد العلم نفس تجريبى، مضيفا إلى المفهوم الذى تنباه هربرت فى «التمثيل»، مفهوم «القصدية» الذى يعين الفعل بالوعى المتجة نحو شىء. وهو يميز ايضا إلى جانب ظواهر «التمثيل»، مرتبتين للفعل الذهنى، الأولى: وهى الأحكام التى تسمح

بتأكيد أو نفى وجود الشىء الممثل، والثانية: مواقف الكراهية أو الحب، وهى تجعل القدره والشعور مبهمين.

الحكم العقلى

وعندما أسس فرويد مذهبه، نجده قد تأثر بهذا التعليم، إلا أنه فى عام ١٨٧٣ لم يكن إلا تلميذا متواضعا يرغب فى الحصول على الدكتوراه فى الفلسفة..

ولم يكن يرفض تعاليم والوهية برنتانو إلا بمساعدة احد زملاته من دارسى الفلسفة وهو چوريف بانيت JOSEPH PANETT حيث استطاع بمساعدته أن يرفض اعتقادية برنتانو التى عارض بها مادية فيورباخ.

وفى خطاب لصديقه ادوارد يحكى له عن هذه الأجواء ففى ١٣ مارس سنة ١٨٧٣، يرسل بخطاب يضع قارءه مباشرة أمام صراع فلسفى حقيقى قام بين هربرت وبرنتانو- الذى ألجبره تلاميذه على خوضة- ويخرج الأستاذ منتصراً من هذع الخصومة الفكرية، واكثر من ذلك يقبل الاشراف على أطروحة فرويد. إلا أن كل هذا لم يرق لمؤسس اللاوعى، الذى يجد أستاذه يوصى الشباب بقراءة ديكارت، وينتقد سبينوزا ومالبرانس، ويرمى كانط بأنه معلم اطفال، ويصف هيجل بالدجال، كان فرويد فى حقيقة الأمر ثائرا على هذا الشكل من الحكم العقلى، إلا أنه لم يكن لديه ثقافة فلسفية كافية للرد على برنتانو.

لذا نراه يعرف نظرا عن الفلسفة، ولكى لايخون ماديته، نجده يختار طريق علم النفس الممثل فى ڤيينا بأستاذ يثير الأعجاب، حيث كان تجسيدا حقيقيا للخيال الفرويدى، أنه أبو الأستعاضة التى طالما بحث عنها. إنه «ارنست بروك» ERNST BRUCKE. ومع هذا لم يكن اللقاء الأول بينهما مريحا على الإطلاق، إذ كان بروك قاسيا، وكان فرويد قد قرر أن يكون امينا.

وعلى الرغم من برودة اللقاء الأول، إلا أن نفس الأستاذ هو الذى وجه الشاب سيجموند إلى الطب، وآزره بشجاعة عندما تعرض للهجوم عند اكتشافاته الأولية، وطبعا نعلم تماما الفصول المتبقية من تاريخ الفرودية، رحلة باريس فى عام ١٨٨٥، مقابلته مع شاركو CHARCOT وبرنهايم BERNHEIM، ورد الاعتبار للهستريا، ثم ممارسة للتنويم المغناطيسى.. الخ.

وفى أوج مجد فرويد فى عام ١٩١٠ يكتب لصديقه هذه المرة رسالة أخيرة، حيث لم تعد الأشياء كما هى، وبالتالى تغيرت نغمات كلماته ونبراتها، يوضح بأنه ترك كل شىء خاصة عملة الأكاديمى، وذلك ليصبح سيد فكره متحملا بشكل كامل النجاح الكبير لموقفه كعالم: «شبنا منذ العصر الذى كنا فيه نتقاسم الأفراح الصغيرة لسنوات دراستنا. حياتنا الحاضرة ستنتهى قريبا... أجد نفسى فى قلب حركة كبيرة تقوم بتجديد نظرتنا عن الأمراض العصبية ومعالجتها.

حركة لم تكن معروفة دون شك فى رومانيا إذ يعيش المناصرون لها فى روسيا وسويسرا وفى أمريكا......»

تلك قراءة فى بعض أوراق حررها فرويد قبل أن يصّبح فرويد، وتبقى بقية الرسائل لتجيب عن كثير من الأسئلة التى حبرت كثيراً من المتصدين لسيرة مؤسس التحليل النفسى.

رسائل حميمة

عن كازنتزاكيس.. وضمير العصر

د. رضا البهات

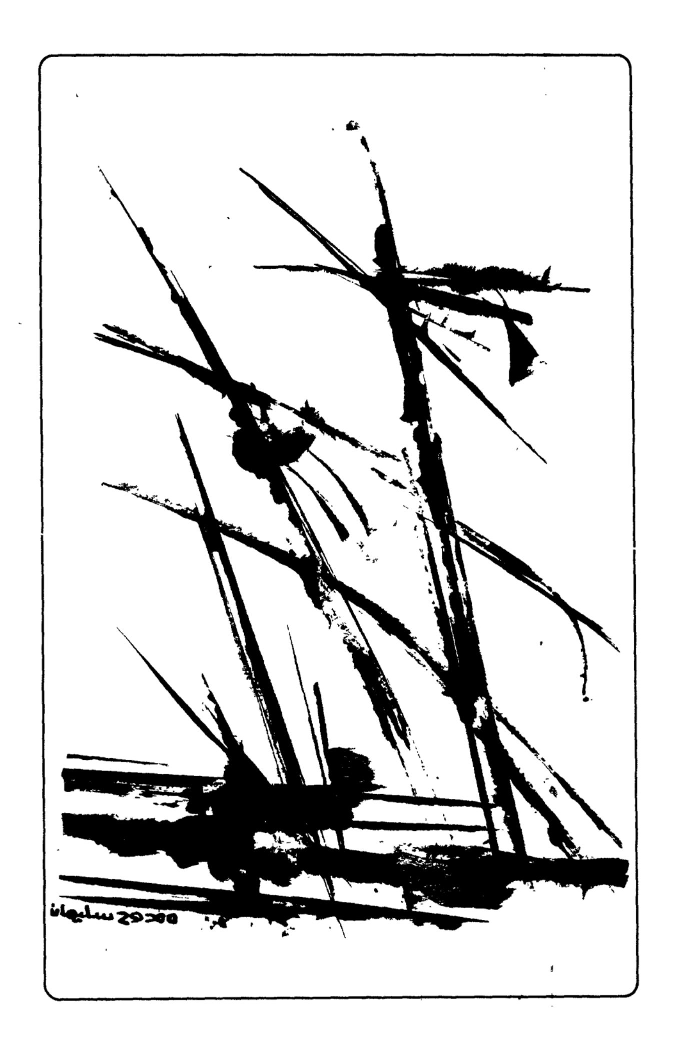
«الزميلة العزيزة فريدة النقاش: (عام مضى لم آت فيه إلى القاهرة ولم ألتق أحدا. عام كامل لم ألتق صديقا ولا اختلفت إلى أى من الأوساط الثقافية.... وهاجس يهمس لى ويحرضنى على تحاشى التعقيدات التى صارت تتراكب والحياة يوما بعد يوم وتلقى بظلالها حتى على نسيج العلاقات الإنسانية.. حصننا الأخير.. للمفكرين الكبار فراستهم ونفاذهم. فقد كان مالرويكثر عبر رواياته ومقالاته من الحديث عن الأخوة الانسانية وإمكاناتها الهائلة.. وعزا الكثيرون حديثه هذا إلى أزمة فرنسا وأوربا مابعد الحرب الثانية وقال بعضهم.. ألا يكف مالرو عن استخدام الألفاظ الغامضة! إن ابتعادى هذا لم يكن عن خصلة رومانطيقية متعالية بل عن حاجة إلى المزيد من القراءة وتأمل الحياة ثقة فى أن ماأسميه تعقيدات، والتى تعمل بهمة وعدوانية على تعميق الفردية المطلقة، والتى تهدد ذواتنا بالقضاء على مشاعر كالأخوة والحاجة إلى الآخر وترسخ لمزيد من الشعور بافتقاد الأمان. إنما هى الاستثنائى والعارض وإن كان شرسا وهمجيا انقضاضها هكذا فلأنها.. «معركة الرأسمالية الأخيرة» ... هل هذا كلام مضحك!.. ليكن.. إذ أن الرأسمالية العالمية الآن تفوقت على نفسها وعلى دوافع تطورها وهى سعادة الانسان ومضت بنشاط غير مسيطر عليه كى تتناقض وتتضاد فى كل خطوة تخطوها نحو النظام العالمى الجديد مع الطبيعة الإنسانية للحياة.. الطبيعة الإنسانية... الفطرة الانسانية، هذه التعبيرات التى تثير أرتيكاريا لدى البعض ويرونها غامضة. مثل هذه الأشياء الغامضة هى حصن مقاومة فناء البشرية الذى يعد له فى ظل هذا النظام الكونى الجديد. ولنر الأمور من مستوى الذعر الإنسانى الذى يتراكم لحظة بعد لحظة.. قوة مطلقة وذكية.. تكنولوجيا هائلة ولاتمثل الاحتياج المباشر لبشرية- أو على الأقل عالم ثالث- مايزال يكافح ضد قسوة الطبيعة ويبحث عن الطعام. ووفرة فى المعلومات تجعل المرتبط بها الساعى إلى الحصول عليها- ولن يحصل- أشبه فى يد القوة المطلقة بعرائس الماريونيت. يتم تسريبها بالقدر الذى يدفع القوى الصغيرة إلى تصرف معين. وفوق هذا وقبله حاجة ملحة إلى تنشيط العالم كله للاستهلاك بصورة تلائم استمرار الولايات المتحدة الكونية، وهى صيغة تنفى أخلاقية الوجود الإنسانى وتجرد الإنسان من تاريخه الطويل... عالم من الجنس والاستهلاك والخضوع. وهكذا تتهيأ الانسانية- إن هى فعلت- لكى تتلقى الضربة القاتلة عن طيب خاطر لثانى أو ثالث مرة فى تاريخها التعس. إنها توطئة لكى تصبح الدنيا غابة... مبغى كبيرا، يصبح فيه كيسنجر أمينا عاما للأمم المتحدة خلفا لدى كويار وربما دفع فيه بشوارتسكوف ليكون أمينا عاما للمنظمة العالمية لرعاية الأمومة والطفولة أو إحدى المنظمات المعنية بحقوق الانسان. هل سيستقيم العالم هكذا؟!... كنت أحادثك قبل أيام وأقول أن الرأسمالية العالمية حلت مشكلتها بضرب العراق واحتواء المنطقة.. قلت أن الأزمة الكبيرة لها لم تأت بعد. وأن الذى يتم هو حلول جزئية ومحدودة.. فعلا فحين تتهيأ الولايات المتحدة الكونية لالتهام الدنيا وتجريد

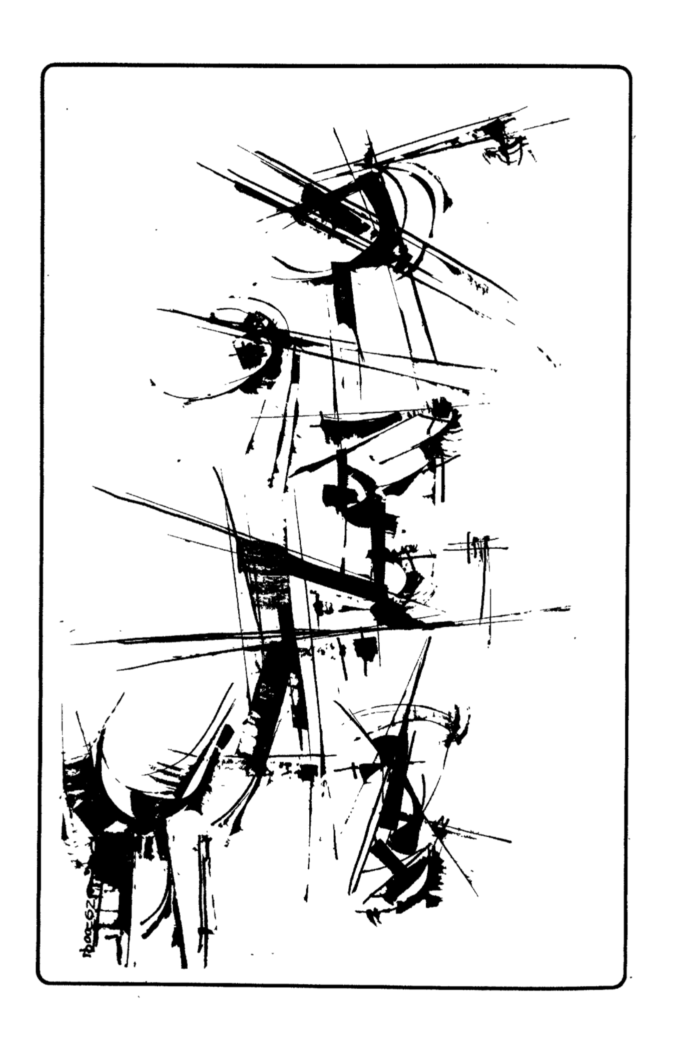
البشرية من الأخلاق يمكن تصور كيف دفعت بعض دول أمريكا اللاتينية- البرازيل والمكسيك- إلى إصطياد الأطفال الضالة من ضواحي المدن الكبيرة بينادق الخرطوش تحملهم بعدها عربات الكلاب كي تلقى بهم نصف أحياء فى مقابر جماعية خارج المدينة... هل كان هذا السلوك ضرورة لتنشيط (الاستهلاك) فى هذه الدول! أما على الجانب الآخر- أمريكا اللاتينية أيضا- فقد سعت منظمة العفو الدولية لدى حكومة السلفادور للحصول على تعهد كتابى بعدم تعذيب الأطفال تحت سن الرابعة.. تفهمت حكومة السلفادور هذا المطلب الإنسانى ووافقت عليه.. أما وقف اعتقال الأطفال دون هذه السن فقد وعدت بأنها ستنظر فيه ويمكن التباحث بشأنه مستقبلا. وهكذا سيمحو (الاستهلاك) كل فضيلة إنسانية صنعها التطور الرأسمالى ذاته. فهل الذى ينقص شعوب العالم الثالث هو المقاومة! هذه الكلمة هى التى أراها غامضة إذا اعتمدت أساليبها التقليدية والتى خبرتها الرأسمالية العالمية جيدا... أزعم أننا - الشعوب- نحتاج إلى فلسفة تنتظم الرؤى الانسانية والأخلاقية للبشرية...إن مجرد رؤية الإنسان مجردا وفى إطار خصائص الحياة البسيطة.. درع كاف لمقاومة آلة تأكل الانسان أساسا- بمافيه إنسان شعوبها دانه- فما لك العبد ليس حرا- فالطفل الأمريكى الذى يربى على أنه طفل كونى يفقد ذاته بالتدريج ولايعود مع نموه يرى شيئا سوى شبكه صلدة تسيره- ضمن باقى الانسانية- بصورة قدرية. أذكر الخطاب الذى بعث به زعيم الهنود الحمر الى جورج واشنطن.. هذه الوثيقة الهامة والذى يقول فيه مامعناه «نحن نعرف أنكم أقوى منا لأنكم تملكون البارود ووسائل القتل العديدة.. ولكننا فى الحقيقة أقوى. نحن حين نقول للشجرة أختنا وللنهر أخانا وللنبتة الصغيرة بنتنا لانقول ذلك على سبيل المجاز نحن ننطق باحساساتنا الحقيقية ونفعل إزاء الطبيعة مانشعره.. فماذا تظن عن مستقبل الحياة ! هل هو للقوة الظالمة الجاهلة ... أم لمن هم أكثر اقترابا وحنوا على الحياة... الخ».

الزميلة العزيزة..

من جانبى ورغم كل الهوان الذى يعيشه وينتظره العالم الثالث- وربما البشرية جميعا- وفى إطار الإعداد للمنظومة الكونية الجديدة ما أزال أرى أنه يشكل مخزنا هاما للقيم الإنسانية.. وللأخلاق ، ولعلاقة أوثق مع الطبيعة. وأن علته الأساسية- وربما تختلفين معى- ليست فى افتقاده للتكنولوجيا ووفرة المعلومات، اللذين ربما كان بافتقاده لهما أدنى إلى امتلاك رؤية انسانية تتحرر من مثالب الدخول فى منظومة جديدة من (استهلاك) التكنولوجيا و(استهلاك) المعلومات ومابينهما من منتجات وتجنبه العجز الانسانى بدخوله فى منظومة غير متكافئة من ناحية وجره للعب على أرض ليست أرضه من ناحية أخرى... بل هى الأرض التى ستقوض وجوده. ليس كلامى بمعنى نبذ العلم، إنما الاستغناء عن تكنولوجيا ومنتجات لاتمثل حاجته الرئيسية... على الأقل وفقا لأنماط الاستهلاك المتباينه بين نوعية من المواطنين مايزال يعنى ثانيهما- إلى الآن- بتوفير الطعام والعلاج والمسكن والتعليم ولو فى أكثر الصور تقليدية- أو تخلفا-

أما عن العقلانية والإخاء والمساواة والديمقراطية فقد فرغتها الحضارة الغربية من محتواها واحدا بعد الآخر.. لقد فقدت الحضارة الغربية مصداقية منجزاتها التاريخية العظيمة حين صارت تعمل ضد الانسان. لقد بلغت هذه الحضارة الذروة ودفعتها آليات تطورها إلى العمل ضد الانسان حفاظا على دائرة الانتاج- الاستهلاك، ولذا فإن هذا الانتصار الكاسح هو بداية الإفلاس وإن بدا التوقع ساذجا. إن اختلال ميزان الحياة على هذا النحو المفزع بإخلائها من قيمتى الرحمة والعدل يذكر بالحضارة الرومانية.. بذروتها قبل السقوط حين كانت الطبيعة تفتك فى جانب منها بالبشر... وكان السادة الرومان يجلسون الى موائد ضخمة ملأى وبعدما يأكلون يضع الواحد منهم إصبعه فى حلقه ليحدث القئ... حتى يتمكن من الاستمتاع بالطعام ثانية. إن القسوة والظلم لم يعود انتائج جانبية لنظام السوق الحر. تخلفها على جانبيها قاطرة الاقتصاد الرأسمالى كما كان الحال ويضطر الناس داخل السوق إلى ممارستها اضطرارا محنقا كارها ثم سرعان مايتجردون منها على باب السوق وينكرون نسبتها





إلى طبائعهم ويعودون مع المفكرين والأدباء والفنانين إلى الحديث عن القيم الانسانية العليا.. والبسيطة. لقد صار التناتش الانساني بالظلم والقسوة واحتقار الانسان هما وقود هذه القاطرة.... بل القاطرة نفسها . صارت هذه المفازع وسائل ضرورية وحيوية بعدما كان حضورها استثنائيا ويحتمه قانون السوق لبرهة يمكن احتمالها فى سبيل معايشة والتمتع بقيم هامة كالحرية والعقلانية والمساواة . وبصورة عامة كانت هذه المعادلة- حد السيف- الذى يستنفر المفكرين الغربيين إلى مزيد من الابداع يبحثون فيه مصير الانسان والتحصن لمحاصرة هذه المنطقة التالفة داخل الحضور الانسانى .. منطقة آليات الانتاج- الاستهلاك. ماذا الآن!.. تنحت كل الاشياء الطيبة... صمت المفكرون الكبار.. صمت المثقفون.. وربما لن يكون هذا الصمت أبديا.. ربما كان صمت التفكر فى هذا العالم التعس بطريقة جديدة وبالمناسبة ففى هذا الخضم توشك المرأة أن تداس لتعود أسوأ من وضعها فى عصر ماقبل الرأسمالية.. لقد كان تحرير المرأة- هذا المنجز الرأسمالى الهام- سدا منيعا ضد كثير من قيم السوق الرأسمالى. لم أكن قادرا على تصور كلام «أنجيلا ديفيز» حين التقيتها قبل سنوات. كانت تقول هذا الكلام.. قالت لى أيضا أنه ينبغى أن نعلم أن هناك قلاعا عديدة لمقاومة الرأسمالية.. الاشتراكية العلمية أحدها..إن المناداة بالسلام فى مجتمع كالأمريكى يوازى أن تكون شيوعيا لأنه يطعن فى بنية آلة ضخمة قائمة على الحروب وتغذية الكراهة الانسانية وبيع السلاح.. وقالت إن كثيرا من الذين يخضعون للاغتيال بواسطة أجهزة الاستخبارات الفيدرالية من منادى السلام.. مجرد السلام. أما دبرا صديقتها والتى تعمل أستاذا للبالية فقد قالت أنه يمكن أن يتغير العالم بأشياء وممارسات صغيرة.. مثلا أن تنشئ النساء فى الأحياء جمعيات للمستهلكين يمتنعون فيها عن شراء سلع معينة.. مثل تلك التى تنتجها شركات تتدخل فى شؤون العالم الثالث وتصنع الانقلابات. كنت أظن فى الكلام مبالغة.. أو على الأقل أشياء تخصهم.. هنالك تصور لمستقبل العالم توضحه تجربة كنا ندرسها فى الجامعة.. إذ كنا بتسخين الانزيمات والبكتريا لدرجة حرارة معينة فإن بروتينها يفقد خصائصه الطبيعية ويسمى بالخروج عن الطبيعة DENATURATION وبصورة تغير من مسلك هذه الكوينات وربما تجعلها معادية لذواتها وربما تتكاثر أجيالا من هذا النوع.. هل الذى ينتظرنا من تحالف مثلث الرعب الصهيونية- النفط- الرأسمالية هو هذا الدينا تيوريشن... هل شهدت البشرية إزاء أعتى الحضارات المعادية للانسان هذا الشئ! رغم كل الشراسة التى تسم هذه الهجمة على الانسانية.. إلا أن ذلك لم يحدث فى التاريخ أبدا. وبخاصة أن مواطن العالم المتقدم ليس بمنجى من هذه التعاسة ومن هذه النفعية الميتة التى يتفسخ معها بين حضور إنسانى شحيح وآلة ضخمة تضطره وتمتص قدرته بانتظام.. ثم إن هنالك خبرة الشعوب فى التحيل إلى ماتزيد إذا افتقدت النظرية الاجتماعية الملائمة للنهوض. أقول الشعوب لأننى أرى العالم الثالث هو المخزن القادم للشعور بالانسانية والقيم إذا وفقت فى وضع معيار آخر للتخلف والتقدم معيار لايحتكم إلى الانجاز التكنولوجى وحده.. إلى معيار من خارجها وضعته حضارة تفلس . كم عقدا مضى منذ أطلق برتراند راسل صيحته فى وجه هذه الحضارة التى ابتدأت تشيع الأنسان فى صناديق لامعة من المعدن.. لقد حدثتنى قبل عام وعقب عودتك من أمريكا حول النزوع الجماعى إلى التحلل واللامعنى وتخليق أفكار ميتافيزيقية غريبة لمحاولة التشبث بمعنى ماللحياة. أما الشعب المصرى فلديه صيغه العبقرية الراسخة.. والتى تقوم على التجاهل لكل العلاقات التى تضطره المؤسسات- أيا كانت- للدخول فيها ولايرغبها.. وإن حوصر يفعل إنما فى فتور وتكاسل.. وهو تجاهل- وإن عد سلبية- إلا أنه يجرد هذه القوى الجهنمية المؤسسية من ميزة القوة وميزة تحصيل النتائج واعادة تشكيل الواقع. وهو يفعل تاريخيا محتضنا مالديه من رصيد هائل من ميزانى الرحمة والعدل إضافة إلى حضور الضمير- أدق سلطة إنسانية يمكن أن تشكل عائقا لمنظومة الولايات المتحدة الكونية فى تشييئ العالم- هذا الضمير الذى يلد االشعور بقوة الانسانية والقدرة على

مؤاخاة الطبيعة... لننظر إذن الى هذا المخزون الأخلاقى فى سياق قرون طويلة لاعدة سنوات من التشويه والمسخ وكم مثلها فى تاريخه.

الزميلة الفاضلة..

قرأت كازنتزاكس.. وكنت قبل حين قرأت لبعض من كتبوا عن مصر من الأجانب... وقبل أن أقول شيئا بخصوص كتاب «أدب ونقد» الأول الرائع «رحلة الى مصر» اسمحى لى أن أذكر شيئا يشترك فيه من كتبوا عن مصر. وهو قياس مايرونه إلى معيارهم الحضارى الأوربى ..ربما كان ذلك مبررا قبل- النظام العالمى الجديد- حيث ظل الانجاز الحضارى الغربى إنجازا انسانيا واسعا وتاريخيا يقاس اليه بل وحلما إنسانيا عريضا. على كل ففى ظل هذه الرؤية كانت لكازنتزاكس تلك العين العبقرية التى ربما لم تكن لسالفيه مثل دى نرفال وادواردلين. لقد قرر كازنتزاكس الدخول فى جدل كمثقف أوربى مع ثقافة هذا الشعب.. بل وحاورها بحب شديد.. لقد مس عصب التاريخ المصرى فلم ير الفقر أبدا واختيارا.. ورأى فى الآثار والمعابد حياة حاضرة لا أعمدة وجدرانا ونقوشا بلامعنى.. ورأى الحضور التاريخى للشعب المصرى كأقوى مايكون حين رأى مصر فى ولادة حقيقية أوائل هذا القرن.. ولم يكن مبالغا حين تحدث عن انتشار هذه الروح من مصر إلى شعوب آسيا وشعوب أخرى.. ولقد تحدث عن اليهود كتاريخ يفهمه.. وكشعب يملك من القسوة والدموية والعنصرية مايبرره لهم إلههم الدموى الفظ.. يقول كازنتزاكس «لكن العهد القديم هو الذى كان مصدر إثارة دائمة لى... فقد كنت وأنا أقرأ هذا النص الفج أحس بصاعقة الانتقام والثأر التى يشتمل عليها هذا الكتاب.. وكنت أنبض بالشوق كى أذهب وأرى بعينى وألمس تلك الجبال الكريهة التى ولد فوقها».«ومنذ تلك اللحظة أخذت الرغبة تتفجر داخلى للذهاب إلى ذلك العرين الذى ولد فيه ذلك الإله المتعطش للدم» إنه يلمس الطبيعة العنصرية البغيضة للصهيونية تلك التى تتولد من بطون الديانة والتعاليم والمتون السرية.

أما الترجمة فرائعة ومعبرة بصورة كنت أحس معها أن النص كتب بالعربية.. فى لغة سلسلة راقية. وأروع منها تلك الجمل القصيرة الساخنة التى تفجر المعانى بسرعة.. والتى أعتقد أنها أرقى كثيرا من لغته فى عمله العظيم الآخر «المسيح يصلب من جديد».. ماتزال تعلق بذاكرتى عبارات فذة مثل تصويره الرائع «غالبا ماكنت أتذوق مثل هذه المتعة فى حياتى- كأس ماء مع نهاية كل رحلة، كوخ متواضع، قلب إنسانى حى يعيش فى مكان مجهول من هذا العالم، دفء وحرارة عظيمة بانتظار الغريب. وحين يظهر الغريب عند نهاية الطريق يقفز القلب بسعادة وسرور لأنه عثر على كائن بشرى. وكما هو حال الحب كذلك يكون حال الضيافة..فإن من يعطى يكون هو الأكثر سعادة من المتلقى».

ويقول فى صورة رائعة أخرى «الحدود آخر ورقة خضراء تقف منتصبة والصحراء كلها أمامها. ومع ذلك تقاوم ولا تستسلم . انها تجمع آخر قطرة من الندى ، وتفتت آخر قطعة من الأرض وتطلع نحيلة فاقدة الأمل، وغير مثمرة. وهذه الورقة أعطت لقلبى المثال للشئ الأفضل فى الانسان».

ويقول هذا الشاعر والروائى الفذ» فى الظلمة فى تلك الغرف الخفية تحت أرض الجبل الأصفر كانت مومياءات الموتى تستلقى مثل شرنقة دورة الفراشة وتنتظر وصول الربيع كى يكون بإمكانها امتلاك جناحيها... نحن ظلال، ونتوارث الظلال نتجمع معا لفترة وجيزة على الأرض . ثم نتحلل ونزول ونختفى لأجل من إذن نمثل أدوار الحرب والحب على هذه الارض. ونذهب عبر أدوات البشر الذين يأكلون ويعملون، يحبون فكرة ما. يصرخون ويعانقون بعضهم البعض».

تتبقى ملاحظة خاصة بالترجمة والتى يتشفع لناجز بها أنهما من غير المصريين- قلت إنها ترجمة رائعة فعلا- فهما يسميان الحواية «المدورة» ، بالمناسبة فقد سماها يحى حقى «الجواة» (ص٢٢) وسميا الصعاليك الذين يحملون محارق البخور «فتوات» (ص٣٢). أما إبنه تشويبس التى ذكراها ص٤٢. CHEOPSAA فهى ابنة خوفو لأن خوفو تنطق وتكتب بالانجليزية كما ذكراها. وأما تسميتهم للسمر والسود فى مصر بالزنوج فمن الممكن أن تترجم عن الأصل الذى به كلمة NEGRO هكذا زنوج.. إلا أنها كلمة

ليست في القاموس المصري حين نقصد السمر... وللمترجمين العذر فيما يخص المزاج العام في الحديث والكلمات في مصر.

وهما يترجمان الطواقي-ص٩٢- قبعات ن وبر الجمال.

ويسميان النخاع العظمي النقي مخ العظام في حين أن الأول الأسهل والأشيع ص١٣٦، فضلا عن أربعة أخطاء نحوية هائفة

ص٢٠ في الوقت الذي يتوجب عليهم فيه أن (يخلدون) للراحة.

ص ٢٣ حيث يبدو والكل (مسالم) وقانعا...

ص ١١٧ دعهم (يأتون) كي يشاهدونا..

ص ١١٨ واذا لم (ينبرى) الشباب لهذا العمل...

عدا هذه الهنات البسيطة والتي يمكن تداركها مع طبعة جديدة للكتاب- وهو من ذلك النوع الذي سيطبع كثيرا دون شك- فإن العمل مفيدو رائع ومعلم.. وبحيث يتذكر المرء أن الكاتب العظيم يكون فعلا عظيما بذاته لابدعاية ما.»

«عبور الماء» لكريم الراوي: رد على امير العمري

نصري حجاج

أعترف أنني بعد أن قرأت مقالتي د. صبري حافظ في جريدة «العرب» اللندنية- الثلاثاء ١٤/٥/١٩٩١ والثلاثاء ٢١/٥/١٩٩١. ثم مقالة الصديق والزميل أمير العمري في «القدس العربي»- الجمعة ١٧/٥/١٩٩١ والتي اعاد نشرها كاملة في «أدب ونقد» اغسطس ١٩٩١ والتي تناولت مسرحية كريم الراوي «عبور الماء»المكتوبة بالانكليزية والتي منعت قبل التاريخ الاول من العرض بأمر من الرقيب المصري، اعترف أنني خشيت أن يكون كريم الراوي قد ارتكب حماقه سياسية استفزت مشاعر هذين الناقدين، اللذين أعرف انهما قد كتبا عنه في الماضي كتابة ايجابية فيها كثير من الاعتزاز الوطني لان كريما الذي ينحدر من آب مصري وام انكليزية استطاع ان يكرس حضوره ككاتب مسرحي بالانكليزية في بريطانيا وأن ينال جوائز عدة لم يحظ بها أي كاتب أو صحافي أو ناقد عربي هناك.

امير العمري وغلطة الشاطر!

ينهي الزميل امير العمري بتساؤل نتفق معه على اطلاقه «هل كانت مسرحية عبور الماء وقصة منع تقديمها على المسرح المصري تستحق هذا كله؟» وكنا نتمنى له لوكانت مقالته بحجم هذا التساؤل الا أنه ومن طريقة مونتاج المقالة واستخدام مانشرته «سيتي ليمتس» الاسبوعية الانكليزية ومانشرته «العرب» اليومية مقتطفا أكثر الاجزاء تحريضية في مقالة صبري حافظ ، ثم من اعادة نشر المقالة نفسها في «أدب ونقد» بدأت اشعر أن أمير العمري ارتكب غلطة الشاطر التي تساوي الف غلطة.

فهو أولا يعترف انه لم يقرأ النص ولم يشاهد المسرحية وانه اعتمد اعتمادا كليا على ماقاله صبري حافظ عقب المسرحية ومانشرهنا وهناك حول قرار منعها من قبل الرقابة المصرية، وكان امير العمري عودنا في الماضي على الدقة،والموضوعية والعلمية في النقد السينمائي ولكنه الان يقع في شرك لم نكن نتمناه له.

لقد تناول العمري ماقاله الممثل الاردني الاصل نديم صوالحة والادوار القبيحة التي يقوم بها هذا الممثل في السينما الغربية وهو تناول نتفق مع امير العمري حوله، لو كان في مقام آخر وليس في سياق نقد لنص لم يقرأه ثم يتناول ماقالته الناشرة اللبنانية الاصل مي غصوب وهذا أمر لايعنينا بشئ حين يكون الامر متعلقا بمناقشة نص مسرحي مكتوب بالانكليزية ومطروح للعرض في القاهرة.

إن الحكم الاخلاقي- الفني على نديم صوالحة مي غصوب لايقدم ولايؤخر في معالجة النص ولايجوز الحكم على سلوكهما إن كان في تجارة الكتب أو في تجارة الفن كي نهشم نصا مسرحيا . ولكن ربط ماذكراه بطريقةتحشد كافة السلبيات للحط من قيمة المسرحية وكاتبها فتلك هي الغلطة التي

اعتقد ان اميرا العمرى قد ارتكبها فسامحه الله!

سوء قراءة النص

، إن من يقرأ مقالتى صبرى حافظ ومقالة امير العمرى يستطيع أن يلخص احتجاجاتهم ضد النص فى النقاط التالية:

١- شخصية اليهودى موردخاى
٢- الشخصيات المصرية
٣- تناول الرئيس الراحل عبد الناصر

فيما يتعلق بشخصية اليهودى الصهيونى موردخاى أود فى بداية الامر أن اشير الى أنه يسود المثقفين العرب عموما موقفان واضحان فى تطرفهما من مسألة تناول اليهود فى الاعمال الابداعية، حتى فى التحركات السياسية . الموقف الاول الذى يصور اليهودى كأنه شر مطلق أو سذاجة مطلقة أو سلبية كاملة وتجريده من كل ماهو بشرى ولان اليهودى عموما عدو للعرب والفلسطينيين فلايجوز له عند اصحاب هذا الموقف ان يكون الاقبيحا فحين يتكلم فلايجب أن يتكلم الا عن الشرور والتدمير واذا فعل فإنه لايفعل الا ماينسجم مع اقواله، واعتقد ان مثل هذا الموقف لايساعدنا على فهم طبيعة العدو فهما صحيحا يؤهلنا للقتال ضده عن دراية ومعرفة، أما الموقف الثانى فهو الذى يذهب بعيدا فى استخدام لغة الغرب «الحضارى» الذى يريدنا فعلا ان نقبل اسرائيل كما هى ويروح يزركش الصور لهذا اليهودى الانسانى الخارق لكل ماهو عادى كى يقول للغرب اننا متحضرون ونستطيع ان ننظر لاسرائيل كجزء من الحضارة الانسانية وهذا أيضا موقف خطير لانه يقفز فوق الحقائق ويفسد وعى شعوبنا ولايتعامل مع الواقع كماهو.

ومن هذين المنطلقين يأتى كل هذا التخبط والارتباك وتبادل الاتهامات بين المثقفين العرب وليس أوضح من الضجة التى حدثت حول شخصية اليهودى فى «اسكندرية ليه» ليوسف شاهين و«ريح السد» للسينمائى التونسى نورى بوزيد.

وكأن هذا الأمر لابد له أن يستمر حتى يستطيع المثقف العربى أن يجد لغته الخاصة التى يتعامل بها مع هذا الاشكال الكبير.

وفى هذا السياق تأتى مناقشة شخصية موردخاى فى «عبور الماء» للكاتب كريم الراوى.فلدى قراءة النص لم أجد أن شخصية موردخاى شخصية ايجابية بالمطلق ولاسلبية بالمطلق، وأعتقد أن كريم الراوى أستطاع برؤية المثقف العربى العالم بالثقافة الغربية والجامع للموقف الوطنى النظيف وعين المثقف المطلع استطاع ان يجسد شخصية اليهودى بلاتطرف فى اتخاذ الموقف ان كان الاول أو الثانى اللذين تم ذكرهما.

فماهو المانع ان يكون موردخاى صهيونيا وفى الوقت نفسه مثقفا مطلعا ؟ اليس بين الصهاينة فى اسرائيل أو فى العالم من له باع طويل فى معرفة الفروق بين اشتراكية تروتسكى واشتراكية ستالين؟! أو معرفة بالاثار والتاريخ أو زراعة الطماطم والتحدث عن الحب؟ إن نفى المعرفة والثقافة عن الصهيونى أى صهيونى لا يساهم فى المعركة القومية ولا فى محاربة التطبيع وتحرير فلسطين. بل على العكس تماما فاذا لم نستطع ان نرى الى الصهاينة كماهم ،فلن نستطيع ان نرى طريقنا فى محار بة ايدولوجيتهم الاستعمارية وعلى الرغم من ذلك فان المسرحية مليئة بالاشارات والحوارات التى تفضح الفكر الصهيونى وعنصريته وعلى لسان موردخاى نفسه فلنسمع هذا الحوار على لسان موردخاى موجها كلامه الى ويكام الدبلوماسى البريطانى فى المشهد الثالث من المسرحية:

يسكن إبنى موشيفا فى إسرائيل، إنه ضد إستخدام عمال عرب. ولكن العمال العرب رخيصو الأجر وأنه يعمل بجد. فأقول له. فى بعض الأحيان، لتحقيق الحلم لابد من استغلال عرق الآخرين.

وإذا اتفقنا أن المسرحية كتبت بالانجليزية لجمهور ناطق بالانكليزية فليس أدل من ذلك على استغلال هؤلاء الصهاينة للعمال العرب. هنا نحن امام موقفين صهيونيين، موقف العنصرى جدا وموقف الصهيونى الليبرالى الذى هو فى اعماقه عنصرى ولا أعتقد أن من يسمع هذين الموقفين يفشل فى أن يميز عنصريتهما.

وفى المشهد نفسه وعلى لسان موردخاى

مايؤكد موقف الاسلام المتسامح من اليهود فى ظل الدولة الاسلامية الكبرى فى العصر الاندلسى وماينفى تنظيرات الصهاينة عن اضطهاد اليهود من قبل المسلمين يقول موردخاى: طموحى هو أن أقرأ فى يوم من الأيام قصائد «صمويل حاناجد» بأصلها العربى. أنت لاتعلم من هو بالطبع؟ لقد كان الوزير اليهودى للسلطان العربى فى أسبانيا

وفى المشهد السابع الذى تدور حوادثه فى اسرائيل عام ١٩٦٠ تقدم لنا المسرحية حوارا بين ويكام وموردخاى وتمارا وهم فى حقل للطماطم. هذا المشهد الذى ركز عليه صبرى حافظ فى مقالتيه نسى أن يذكر لنا وصفا له قبل بدء الحوار. فعندما يتحدث موردخاى فى امووره الفلسفية نرى فى خلفية المشهد امرأة فلسطينية تعمل فى الحقل وتزيل الاعشاب المؤذية للزرع واعتقد أن وجود المرأة له دلالات لاتخفى على العاقل، فحين يتحدث موردخاى عن كيفية جنى ثمار الطماطم بطريقته الدقيقة نعلم نحن ان من يرعى الطماطم: المرأة الفلسطينية وليس السيد موردخاى ويقول موردخاى حول جنى الطماطم.

هذا يعنى المزيد من العمالة، ومن أين تلك العمالة؟.. عرب. أجود أنواع الطماطم.. لكن المشكلة مازالت قائمة.

هل يمكن أن تكون الاشتراكية والطماطم لبعض الناس بينما البعض الآخر محروم منها وهو زارعها وحاصدها.

أليس هذا اعترافا واضحا بالعنصرية التى يتعامل بها الاسرائيليون مع السكان العرب فى فلسطين؟ ثم يضيف اعترافا آخر:

فى يوم ما، كانت هنا قرية بأهلها وهناك كان حاجز من الصبار للحفاظ على أغنامهم وماشيتهم. وعندما أقمنا دولة إسرائيل كان لابد من رحيلهم ٣٠ ميلا بعد الأسلاك الشائكة ونهر الأردن، لقد دمرنا الصبار بالبلدوزر غير أنه يعاود الظهور. لذلك فقد زرعنا الاشجار لنخفى الصبار، لنخفى حواجز المصاطب لتخفى البيوت التى دمرناها، لنخفى المدافن التى حرثناها. ليست هناك أراضى ظاهرة وليست هناك أياد غير آثمة.

والى ذلك يتحدث موردخاى عن اضطهاد العرب فى فلسطين مبررا ذلك بان العقاب لاينال المذنب وانما ينال الضعيف.

وفى المشهد الثامن شهادة أخرى من موردخاى اليهودى البولندى اللاهث وراء الحلم الصهيونى فى فلسطين بأن فلسطين ليست له فهو يقول: عندما أكون فى فلسطين أشعر بأن الأرض تقاومنى، أريد أن أنبش وأغوص فيها لأكتشف الجذور. لون جلدى أبيض يناقض ظلمة التربة. إننا نقتل لأننا نعتقد مع كل قتل ستصبح الأرض مؤكدا لنا. إن القتل هو «العهد». إن الأرض تشرب الدماء. ومازالت. فهى لاتحفل ولاتزيد فى حبنا لأننا نقتل أين تذهب كل هذه الدماء؟

أى ايجابية فى شخصية موردخاى تلك التى يتحدثون عنها؟ هل اعترافه بصهيونيته ايجابية؟

لا اعتقد ان مشاهدا انكليزيا أو امريكيا يسمع مثل هذا الكلام ويتعاطف مع ايدولوجية تبرر قتل واضطهاد شعب آخر.

أما فيما يتعلق بالشخصيات المصرية «السلبية» كما رآها صبرى حافظ وامير العمرى وهى بالتحديد شخصية الباشا حسنى وشخصية الشاعر الشاب هانى.

أما شخصية الباشا، فلا أعتقد انها فى سلبيتها تختلف عن شخصية الباشوات التى عرفتها السينما المصرية طوال تاريخها بل هى أقل سوءا من شخصيات رأيناها فى أفلام يوسف شاهين وصلاح ابو سيف وغيرهما، على الأقل فان الباشا حسنى فى «عبور الماء» على الرغم من حقارته فى النظرة الى الفلاحين والنظام الوطنى أيام الرئيس الراحل عبد الناصر يظل شخصا مثقفا يستطيع التعامل مع الشخصيات الانكليزية بندية واضحة. اما عن «شذوذه الجنسى» فهو أمر -كثيرا -ماتناولته السينما المصرية وحتى فى المسرح المصرى فلماذا كل هذه الضجة وهل ينتقص «الشذوذ الجنسى» من وطنية شخص ما أو يضيف

نصرى حجاج كاتب فلسطينى يعيش فى تونس، يعمل فى دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية. وننشر من رده مايتعلق بمقال أمير العمرى، لأننا لم ننشر مقال صبرى حافظ.

اليها إن مسألة الشذوذ الجنسى مسألة اخلاقية ولايجوز مزجها بالمسألة الوطنية فهناك «شاذون جنسيا» فى مصر أو فى العالم العربى وليسوا خونة لبلادهم بل على العكس من بين هؤلاء من قدم للثقافة العربية الشئ الكثير. إن مسألة «الشذوذ» شخصية جدا واعتبارها دليلا على سلبية الشخصية فى المسرحية فيه من التناول الاخلاقى للعمل الفنى.

أما هانى الشاعر الشاب فلا أرى فعلا انه شخصية سلبية الا اذا اعتبرنا علاقته الجنسية بالدبلوماسى البريطانى دليلا على السلبية فهو شاب شاعر رقيق ومثقف ثقافة عالية والنص لايخبرنا انه ينتحل شعر كفافى وانما يقدمه بوصفه مبدعا لهذا الشعر.

تبقى مسألة تناول شخصية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر والسخرية، منه كما قال الناقدان لا أعتقد أن ذكر اصول عبد الناصر الطبقية إنه ابن بوسطجى يضير الزعيم الراحل بشى بل على العكس كلنا نشعر بالفخر والاعتزاز ان ابن البوسطجى هو أول من طرح مشروع الوحدة العربية فى التاريخ العربى المعاصر فهل لوكان عبد الناصر ابنا للباشوات سيكون الامر مختلفا». على أى حال لقد كان عبد الناصر نفسه فخورا بابيه البوسطجى وهو ذكر ذلك أكثر من مرة فى كتاباته وفى خطبه ثم ان السخرية حول هذه المسألة جاءت على لسان الباشا حسنى الحاقد على النظام الوطنى الذى مثله عبد الناصر.

إن قراءة متأنية وبدون نوايا سيئة مسبقة لمسرحية «عبور الماء» تظهر لنا ان كريم الراوى فى هذه المسرحية خرج على المألوف فى الكتابة المسرحية واذا كان الناقدان يرغبان فى رؤية البطل التقليدى فى المسرحيات العربية فاعتقد ان كريم الراوى خيب ظنهم، لانه لايوجد بطل فى «عبور الماء» فان مسرحيات البطل بغض النظر إن كان وطنيا أو قوميا أو طبقيا أو غيره لم تعد تجدى فى تطوير مفهوم المسرح ومفهوم الناس . نعم هناك قومية زائفة لدى موردخاى وهناك ايضا قومية زائفة لدى الباشا حسنى فالباشوات باعوا الشعب والارض واحتقروا الناس وقدموا النساء الصغيرات لقمة سائغة للمستعمر وكأنما فى ذلك رمز لمصر واذا كانت هذه المسرحية تقدم شخصية ايجابية فهى مصر أولا وأخيرا.

قصائد حول محمد عفيفى مطر

شكل اعتقال الشاعر محمد عفيفى مطر فى الفترة الماضية حالة وجدانية وسياسية وشعرية عامة بين المثقفين المصرين والعرب وسائر المواطنين الذين يشتعل حسهم الوطنى بالتقظة والحيوية. وقد وردت إلى «أدب ونقد»- فى الشهور الثلاثة الماضية- العديد من القصائد الشعرية ، من أنحاء متعددة وأجيال متنوعة. ولأننا لن نستطيع أن ننشر كل هذه القصائد، فإننا سنقتطف من بعضها بعض المقاطع الموجزة. ونعتذر- سلفا- لشعرائها الوطنيين الذين رفعوا أصواتهم- شعرا- بتأكيد قضية حرية الرأى والفكر والابداع، من خلال قصائدهم فى محمد عفيفى مطر.

قال الشاعر الفلسطينى محمد حلمى الريشة فى رسالته ، من نابلس:

«ألمنى جدا ماحصل للشاعر محمد عفيفى مطر، ولقد تابعت أخباره من هنا وهناك، ولقد كنت أعتقد أن ماحصل للشاعر نجيب سرور، هو آخر مايتعرض له شاعر ملتزم مثله، ولكن للأسف، أهالنى البيان والبلاغ الذى كتبه الشاعر محمد عفيفى مطر، عن وقائع تعذيبه فى المعتقل، لدرجة أننى شعرت أن لديكم احتلالا مثلنا ، فما جاء فى البيان حول التعذيب، يشبه مايتعرض له أسرانا فى سجون العدو.»

وقال فى قصيدته «لنّ يقتلوا فيك الحياة»:

هل قلت للنيل: انتظرنى خارج الأسوار،
قرب الاغتراب؟
هل قلت للبحر: انتظرنى قرب نافذة الفراغ،
وحيث ينبت ألف ناب؟
هل قلت للجلاد : مانفع العذاب مع العذاب؟
هل قلت: «هذا الليل يبدأ»
والنهاية لم تزل سطرا فسيحا
فى فضاء الأمس



أو عبث الاياب..
لم يأخذوا منك الولاء، فبعضهم
من كائنات الليل ينفث حقنه من إرثه
خوف المكوث أمام قطف الروح
فى الأرض الخراب.

*** ومن قصيدة «أوراق إثناسيوس المصرى .. للشاعر بهاء لطفى قابيل»**

– ماذا دهاك يا أنا؟
– قال الأطباء كثيرا لاتدخن، فاحترقت
– بعد غيابها اكتشفت سوءتى
– تنتابنى الرهبة إن سمعت صوتا فى ضريحى الدائرى
– لاماء، فليطو الرشاء
وليبحث السقاة عن بئر سواى يحلم الحلم بها
تلك هى اللحظة إذ تدخن السماء ألفا
ويميل الزمن النصل إلى هاوية الوداع.

والشاعر سيد الخمار، فى قصيدته «بالعامية»، قال:

«الغياب والرباب يشتهى غنوتك
والضفاير والعيون البابليه
تنده عليا
ولما القرد ميمون يركع لسيده
...يزيده
بيغنى عشقك عذاب
بغداد»

أما الصديق خلف أحمد محمود، عوامر العسيرات، سوهاج: فقد كتب رسالة يقول فيها إن «القضية ليست قضية عفيفى مطر وحده بل قضية كل انسان وفنان وكاتب «صاحب فكر حر». ويتساءل فى نهاية رسالته: لماذا لاتعقد ندوات ومناظرات بين أصحاب وجهات النظر المختلفة، فى جو ديمقراطى يتيح لكل صاحب وجهة نظر أن يطرح رأيه فى الموضوعات التى تهم الوطن كله، ويكون معيار الحكم فى هذه الآراء هو مدى تقبل الرأى العام لوجهات النظر المختلفة؟ «فهذا هو ما علمنا ديننا الحنيف: ان اختلاف الرأى لايفسد للود قضية».

ويختتم الصديق الشاعر سلامه السيد قصيدته «النهار المستحيل فى طقوس محمد عفيفى مطر» بهذا المقطع الجميل:

«قل كيف كنت تسربل الحزن الصبى
تدخن الوقت العجوز
وتستعيذ بمفردات النور
تشعل ماتأنث من حديث العشق
يأكلك الظمأ
ياشكلنا المنسى فى هذا اليباب
هى البلاد
مخازن الشمس العصية
والنخيل زنازن لاتنطفى»

فى «فرح.. بالسجن» يومئ الشاعر الصديق عطية محمد معبد إلى عناوين قصائد عفيفى مطر فى «رباعية الفرح» حيث ثمة فرح بالنار وبالهواء وبالماء وبالتراب. كما يومئ الى ديوان مطر «أنت واحدها وهى أعضاؤك أنتثرت» فى مقطع جميل يقول:

«أنت واحدهم
وأعضاؤك التى انتثرت
تأبى ممارسة التخدر، الذهول، ادعاء البلاهة
يا أيها الوالغون فى الزيف
أيها الوالغون
إنه...
انكم...
إننا...»

ويختتم المقطع بالاشارة إلى «هذا المقطع لم استطع كتابته أصلا فلا تظلموا أصدقاءنا فى المباحث». وقد سببت هذه القصيدة– بما فيها من تدفق ووضوح– مشكلة لصاحبها، حيث أوقفته عن إلقائها إدارة قصر الثقافة بمدينته– فى الصعيد– وطردته من قصر الثقافة!

الشاعر الصديق ممدوح المتولى ينطلق فى غنائية عذبة بعنوان «مرثية للبهاء» يحاور فيها الشاعر حوارا جميلا، منه:

« جربت افتعال الشدو لم أفلح
بدا وطنى تشرخه الهزائم،
والذين استمسكوا بالعروة الوثقى
تفرق خطوهم،
لم يبق لى غير انتظارك،
رجنى، واحلل بقلبى عقدة
على أنازل قاتلى،



كان الظلام يرخ، أذكر،
والبيوت تغلقت بالصمت
وشوشة تقرب بيننا
ومحمد بالحلم يصرخ:
ياأبى
النخل لايحصى- بعد الموت-
ينزف طائرات طائرات طائرات»

«تسبيح» الشاعر الصديق عبده الزواع، برنبال، كفر الشيخ، تخاطب الشاعر السجين:

«روحك وطن
مفطومة على بحة الناى الحزين
صوت الأذان:
حطين
...
«روحك وطن
بتنزف جوانا الأمان
لحظة ماكان نطفة خروج للكون
تجهضنى روحك /جروحك
مضفة بعضم وعنين:
فتبارك الله... أحسن الخالقين».

أما «آخر الأسرى» للشاعر الصديق على أحمد هلال، فتنتهى بحلم الحرية والعدل وثورة الجموع الخارجة من ظلام الكبت والسجن:

«أرى الفرس العربية تخرج للرقص،
بين طبول القبائل،
والفارس المستحيل يطوف القرى والمدائن
فى حلة النفرى،
وهذى جموع المريدين تصطف
دائرة للغناء،
ودائرة للجنون المنظم
والغيبة الجاهرة».

وتنتهى- وما تنتهى القصائد التى استلهمت الشاعر رمزا لقضية أعظم- بقضية الشاعر الأردنى أحمد الكواملة، المسماة «مطر الوضاءة»، التى يختمها كذلك بانتصار الحرية على القيد، حينما تنفض الشعوب لتحرر الأرض والروح والبدن:

«مطر الوضاءة
أغنيات الريح والضوء الشهى،
ووشوشات السنبله
لن ينحنى صوت المغنى
لا، سيذوب من قهر
حديد المقصلة
سيذوب من قهر حديد المقصلة»

وبعد، فعذرا لأصحاب هذه القصائد، فليس هذا نشرالها- وكثير منها جدير بالنشر والذيوع،- ولو طاوعنا أنفسنا لخصصنا عددا كاملا عن القصائد التى أهديت الى مطر: شاعرا ومعتقلا، - بل هو إلماح واجب إليها، واشارة الى الحالة التى صنعها اعتقال الشاعر عند الشعراء والمثقفين، حينما يصبح الشاعر موضوعا شعريا كما أننا أردنا أن نعيد الانتباه الى حميمية الالتفاف حول مطر إبان سجنه وتعذيبه، ذلك الالتفاف الذى تجسد: بالعمل السياسى، وبالضغط الثقافى، وبالابداع الشعرى.

من دير حنا الى مصر

* رسالة عذبة وقصائد وصلتنا من الشاعر الفلسطينى شفيق حبيب (نائب رئيس رابطة الكتاب الفلسطينين). الرسالة تشرح أساليب القمع التى يتعرض لها الشاعر من سلطات الاحتلال الاسرائيلى. اما قصيدة «العاهرون» فيقول فيها:

«أنا جئت من وطن الرياح
وطن التمزق والجراح

أنا جئت من رحم التشرد
والتشرذم والسفاح
أهلي على كل الدروب
مقابر وصدى نواح»

وقصيدته «يامصر» تحية حارة إلى مصر العربية من دير حنا الفلسطينية ، وكان الشاعر قد ألقى هذه القصيدة بأتيليية القاهرة، أثناء زيارته لمصر ضمن وفد الرابطة، فى أمسية شعرية خصصت للوفد الفلسطيني. وفيها يقول:

«يامصر إني ريشة مقذوفة
في ثغرى صفة من الأهواء
أنا زورق في البحر ضل شراعه
وتقاذفته مطامع الأنواء
ماكنت إلا صادقا بمواقفي
أنا متعب ومعذب بنقائي
ظمئ أنا يانيل يقتلني اللظى
ونزيف جرحي هادر بعطائي
ظمئ أنا للحق كيف أناله
والعرب ألف فم وألف رداء؟»

*** الشاعر الصديق خالد أبو بكر ابراهيم- المنصورة:**
قصيدتاك «قراءات في سفر الأسى والشجو» و«الورقة الأخيرة في يوميات المريمي: سفر الخروج «جميلتان حقا، وجديرتان بالنشر والتأبيد، لولا أن شيئا من الإطناب والاستطرادات المكررة قد عكر عليهما جمالهما. فحاول أن تخلص شعرك من الزوائد والمترادفات التى تدور كلها فى مجال دلالى واحد أو متشابه. ولاتسلم قيادك لاغواء الاستطراد والشرح. ثق فى القارئ أو المتلقى، وتأكد أنه سيتلقى رسالتك إن أوجزتها وكثفتها. فى قصائدك غنائية عذبة حقا، لكن هذه الغنائية أحيانا ماتكون فخاينزلق فيه الشاعر الى اللغو، حينئذ تصبح هذه الغنائية «غرقا فى الكلام»، بعد أن كانت- فى حالة الايجاز والتكثيف- رشاقة وعذوبة. من مقاطعك الجميلة:

«هناك قدام الرصيف
تكور الجسد المضرج بالعلق
وجلا تحلقه الفحول اللابسون
معاطف العسس الثقيلة
شاهرين بنادقا
نحو الدماغ المخترق
برصاصة فى المنتصف»

*** الشاعر الصديق حاتم عبد الهادى السيد- شمال سيناء- العريش:** قصيدتك مكتظة بالأخطاء النحوية والوزنية، على الرغم مما تحمله من «معنى جيد. ولكن «المعنى» الجيد وحده لايصنع الشعر.

*** الشاعر الصديق شريف رزق:**
كلمتك «مرة أخرى، الحداثة: ملاحظات حول دراسة ابراهيم فتحى: الحداثة ومابعد الحداثة» تتضمن ملاحظات قيمة، لكن مكانها الطبيعي للنشر هو مجلة «أبداع» حيث نشر مقال ابراهيم فتحى، حتى يستطيع القارئ الذى تابع المقال متابعة ملاحظاتك الهامة عليه.

*** الشاعر الصديق مصطفى العايدى:**
من قصيدته «مجادلة»:

«قلت للذى عذنى فى الخطاب ويك
وجهنا الذى لنا، لم يعد لنا،
ولم يعد بيننا معترك
فالمدى وحده صار لى،
صارلك
فاتجه إن أردت شطره
ربما قد ترى قبلتك»

*** الصديق الكاتب محمد صفوت عبد الكريم:** ورقتك «تحدى تأكيد الذاتية الثقافية» تثير قضية هامة ، نرجو أن تكون أحد محاورنا فى عدد قادم، نظرا لأهمية القضية التى تثيرها فى تحديد مستقبل التنمية العربية.

* الصديقة الشاعرة سومة خليل حسين، نادى الأدب، كفر صقر: قصيدتك «شمس الأماني» تفتقر إلى تجربة شعرية حية، وإلى الأدوات الفنية المتطورة.



المزاج الانترناسيونالى

فى أعقاب كل هيصة ثقافية تحمل اسم «مهرجان» أو «مؤتمر» أو «معرض»، يملأ النقاد والصحفيون والمثقفون، صفحات الصحف، ومجالس المقاهى، بأحاديث، تكرر الانتقادات ذاتها، فالاعداد سئ، والتنظيم مرتبك، والافلام أو المسرحيات أو الكتب أو الابحاث قديمة وتافهة، ولاصلة لها بموضوع المهرجان، وقد عرضت أو نوقشت لأن هذا هو المتوفر فى السوق، وصفة «الدولية» التى تلحق عادة بأسماء هذه الهيصات الثقافية، تزوير فى أوراق رسمية، ولجنة التحكيم «موالسة» أو على الأقل مجاملة.

قيل هذا الكلام عن مهرجان الاسكندرية السينمائى «الدولى»، وقيل عن مهرجان المسرح التجريبى «الدولى»، ويقال كل سنة عن هيصة سوق القاهرة «الدولى» للكتاب، دون أن يهتم أحد بما قيل، أو يكف الذين يقولونه، عن قوله، أو عن المشاركة فى الهيصة كلما تكررت بالشروط ذاتها.

والغريب أن الذين يثيرون هذه الانتقادات، لم يعترضوا مرة واحدة، على ذلك المزاج الانترناسيونالى، الذى يسيطر على «السياسة» العامة للحكومة، بما فى ذلك «السياسة» الثقافية، فيدفعها الى تناسى واقعنا المر، كبلد فقيرة غلبانة، يستمر أهلها أحياء بالمصادفة، وتعانى من أبارتهايد اقتصادى بين الاغنياء والفقراء، وشيزوفرانيا فكرية، يقف عند أحد أطرافها المتزمتون والمتعصبون ودعاة القتل على الهوية، ويقف على الطرف الآخر المنحلون، الذين فضوا الاشتباك بينهم وبين أية قيمة خلقية، وأى انتماء للوطن أو للشعب!

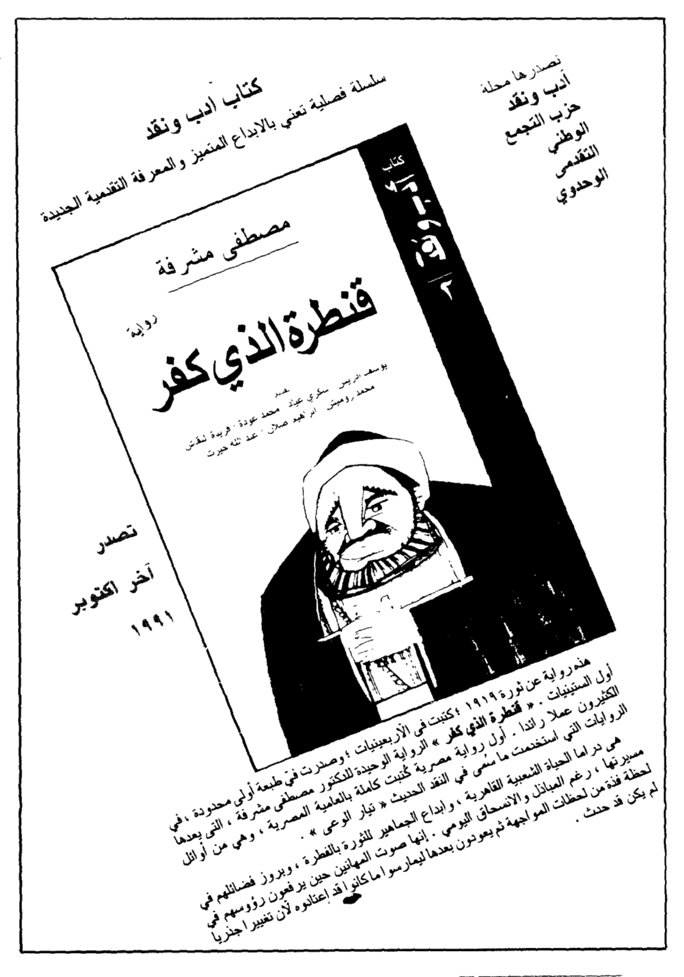
وفى مواجهة أزمة ضارية مثل تلك، لم تجد حكومتنا التعبانة حلا، إلا بأن تستدين من بعض دول العالم، ثم تستدين من دول أخرى لتسدد أقساط ديون الدول الأولى، وبين هذا وذاك، تقيم هذه الهيصات الدولية، لإقناع الديّانة بأن الحالة تمام، وأن الديون فى أمان، وأن اقتصاد وحضارة البلد آخر تمام، لذلك تقيم مهرجانا «دوليا» للمسرح التجريبى، بينما المسرح التقليدى المحلى قد تحول الى كباريهات مسرحية، ومهرجانا «دوليا» للسينما، بينما يسيطر المقاولون على أفلام السينما المحلية، ومعرضا «دوليا» للكتاب، بينما لايملك المواطن ثمن كتاب يقرأه!..

والمصيبة أن جماعة المثقفين، التى كان مفترضا أن تعدل هذه الموازنة المختلة، قد تحللت، وأصابتها عوامل التعرية، وتحولت الى أفراد يبحث كل منهم عن حل لمشاكله المعقدة، وتفرغت للمعارك الشخصية والمنافسات المهنية، وكفت عن العراك مع السياسة الثقافية الرسمية، لأنها لاتؤمن بالحرب التقليدية، وتفضل عليها الحرب «الشعبية» بين فصائل المثقفين!

فاللهم ارفع غضبك ومقتك- وحكومتنا- عنا!

صلاح عيسى

تصميم الغلاف / **يوسف شاكر**



رقم الإيداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

٧٥

نوفمبر
١٩٩١

يوسف شاكر

أنا عربي ، أنا مشبوه / الطاهر بن جلون ● سعد اردش : الدراما ضد الاستبداد

أفرجوا عن « أولاد حارتنا » / بيان للمثقفين المصريين ● فرقة الكذب الحقيقي / باريس

تصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي

كتاب ادب ونقد

سلسله فصليه تعني بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

كتاب أدب ونقد ٢

مصطفى مشرفة

رواية

قنطرة الذي كفر

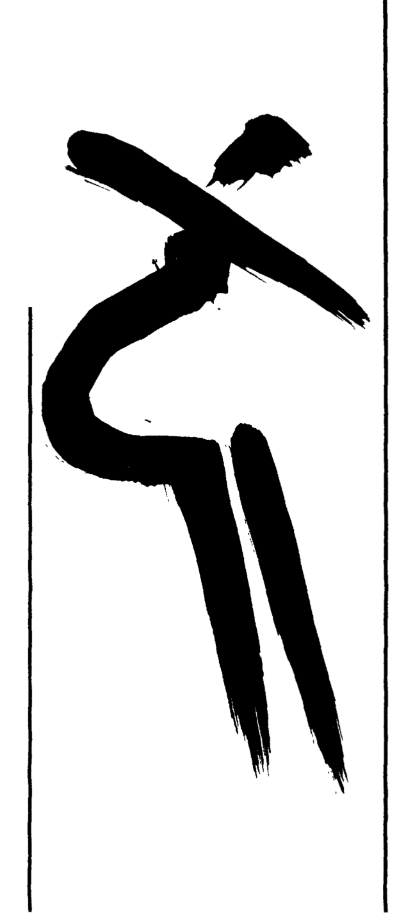
مع الباعة
بعد أيام

هذه رواية عن ثورة ١٩١٩ ؛كتبت في الأربعينيات ؛ وصدرت في طبعه أولى محدودة ، في أول الستينيات . « **قنطرة الذي كفر** » الرواية الوحيدة للدكتور مصطفى مشرفة ، التي يعدها الكثيرون عملا رائدا . أول روايه مصرية كُتبت كاملة بالعاميه المصرية ، وهي من أوائل الروايات التي استخدمت ما سُمي في النقد الحديث « تيار الوعي » .

هي دراما الحياه الشعبية القاهريه ، وابداع الجماهير للثورة بالفطرة ، وبروز فضائلهم في مسيرتها ، رغم المبادل والانسحاق اليومي . إنها صوت المهانين حين يرفعون رؤوسهم في لحظه فذة من لحظات المواجهة ثم يعودون بعدها ليمارسوا ما كانوا قد اعتادوه لأن تغييرا جذريا لم يكن قد حدث .

مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى





المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية مهداه

من الفنان:وجيه وهبه

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

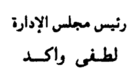
أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد على

صفاء سعيد

أدب ونقد

رئيس مجلس الإدارة



لطفى واكد

رئيسة التحرير

فريدة النقاش

مدير التحرير

حلمى سالم

سكرتير التحرير

ابراهيم داود

المشرف الفنى

محمود الهندى

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان

كمال رمزى

محمد روميش



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:

ت:٣٩٣٩١١٤/٣٩٢٢٣٠٦

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/فاكس اليسار:٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها

الفهرست

الحياة الثقافية

أول الكتابة

أثار عددنا الماضى زوابع صغيرة فى بعض المقاهى، ولكن التأثير الحقيقى لملفنا عن «المصادرة على الأدب باسم الدين» كان أعمق وأوسع مما تصورنا ونحن نخطط له ضمن سياق أشمل نعالج فيه هذه المسألة من زوايا مختلفة ،فقد عبر عشرات المثقفين من شتى الاتجاهات والمشارب عن امتنانهم، إذ لبى الملف حاجة أصيلة لديهم. إن هذه القضية المعلقة فى حياتنا منذ بداية القرن حين صادرت السلطات الدينية كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى»، وكتاب الشيخ على عبد الرازق «الاسلام وأصول الحكم»- تحتاج فى نهاية القرن الى مناقشة متجددة بعد أن توالت المصادرات التى تكشف لنا أن الحد الأدنى الذى توفر بعد نضال طويل لحرية الفكر والإجتهاد والاعتقاد هو مهدد بالصورة ذاتها، بل وربما أن التسامح السائد فى بداية القرن قد ضاق صدره الآن عن ذى قبل رغم الشعارات الديموقراطية المرفوعة، والنصوص الدستورية الصريحة، وتكاثر منظمات المثقفين وزيادة عدد المتعلمين، ودخول صناعة السينما والتليفزيون وزيادة المطابع.. الخ.

إن هذه الحقائق جميعا قد إقترنت بتدفق الثروة النفطية فى المعاقل الرجعية والمحافظة فى الوطن العربى، التى ترفع رايات دينية فى مواجهة التجديد والتحرر، واذ تراجعت حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى فى مصر قائدة المنطقة فى كل الظروف، كان بعض حصاد الثورة المضادة فيها على مدى عشرين عاما هو هذا الانبعاث العنيف للموجات الرجعية المتسترة بالدين التى ساندت فى الأساس مصالح طبقية تستفيد من الطابع الدينى الشكلى لهيمنتها على الجماهير لإستغلالها. وأصبح واجبا علينا من الآن فصاعدا أن تطرح أولا بأول مسألة مضمون التحديث لاشكله ، ومدى اقتران هذا التحديث بحرية الفكر والإجتهاد والابداع لكل الطبقات والمدارس دون مصادرة.

ولعل ملفنا الجديد عن «أولاد حارتنا» أن يكون خطوة الى الأمام فى عملية فض الاشتباك بين الدين والفن، ولعل المثقفين أن يساندوا الدعوة التى أطلقها عدد منهم فى

البيان المنشور هنا للافراج عن الرواية، ولعلهم أيضا يتكاتفون ويخرج البعض منهم الذى إنساق لخوض معارك صغيرة مجانية ليخوضوا المعارك الكبيرة التى ينتظر الوطن قولهم وعملهم فيها.

يحمل عددنا هذا أيضا وثيقة أصدرتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، تلك اللجنة المناضلة التى تأسست قبل ثلاثة عشر عاما فى ظروف مشابهة حين خرجت قيادة مصر لتعقد صلحا منفردا مع العدو الصهيونى تحت رعاية أمريكا ولتجر المنطقة الى التبعية وتضعف قدرتها على المقاومة، والثقافة التقدمية هى أداة مقاومة إختبرتها كل الشعوب التى ظفرت بحقوقها المشروعة. وتسعى اللجنة لتجديد وثائقها على ضوء الوقائع الجديدة، وهى تستشعر الأخطار المحدقة بمصير المنطقة فى مؤتمر السلام المنعقد الآن فى مدريد، وفيما لو فرط العرب- جماعيا هذه المرة- فى حقوقهم، والمثقفون مسؤولون باعتبارهم طلائع شعبهم عن تبصيره وإلهامه وقيادته. ولايكفى أن نسجل من مقاعد المتفرجين على المقاهى هذه الحقيقة ألا وهى أن سلاما غير عادل لن يدوم ومادامت الشعوب صاحبة الحق ستظل حية، فإن المثقفين مدعوون لأن يبثوا فى هذه الحياة أنفاسهم، صحيح أن المهمة تزداد صعوبة فى ظل الانحسار والجزر واللامبالاة واليأس، لكنها لهذا السبب بالذات تحتاج لمقاتلين متكاتفين مترفعين عن الصغائر قادرين على تعبئة مؤسساتهم وإستخدام كل ماهو متوفر لهم من منابر وخلق الجديد منها لكى يقوموا بدورهم المنتظر والمنشود، وإن فى الدعوة الشريفة التى أطلقتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لبداية ممكنة.. وفى دعوة أدب ونقد فى عددها السابق إمكانية أخرى.

يحمل عددنا قصتين العنصرية هى موضوعهما، واحدة من جنوب إفريقيا للكاتبة الحائزة على جائزة نوبل هذا العام هى «نادين جورديمر» والأخرى لكاتب مغربى يعيش فى المهجر هو «الطاهر بن جلون» الذى حصل بدوره على جائزة أدبية رفيعة فى فرنسا، وفى الحالتين يبرز الآخر العدو فى لحظات إنسانية مشحونة، واحدة بصورة تعبيرية عن حرب مستترة فى جنوب افريقيا،وأخرى بصورة واقعية تفصيلية تكشف عن تغلغل العنصرية فى نسيج المجتمع الفرنسى الذى يبدو من الخارج متحضرا بينما هو محكوم بازدواج أخلاقى مدمر.

وفى الحالتين فإن هذا الوضع المتدنى للآخر- العدو يفصح بصورة لالبس فيها عن الأساس الطبقى لكل عنصرية باعتبارها شكلا خاصا للاستغلال الأصلى، توفر لنا القصتان بعض معرفة بأساليب الكتابة الجديدة فى مناطق مختلفة من العالم بعد أن تعثرت حركة الترجمة فى بلادنا وتناثرت دون خطة أو رؤية، وهو الشيئ الذى حدا بمجلس التحرير فى إجتماعة الآخير لمناقشة دور «أدب ونقد» فى التعريف بما يجرى فى العالم- قدر ماتستطيع.. ولكن فى ضوء خطة تضعها المجلة نرجو أن تشهد صفحات أعدادنا القادمة ثمارها.

حوارنا فى هذا العدد هو مع المخرج المسرحى الرائد سعد أردش الذى كان صوتا شجاعا فى الحياة المسرحية فى دفاعه عن حق المخرج الشاب منصور محمد فى التجريب رغم وجود النقابات والهيئات المتعددة ولم ترهبه الحملة المسعورة التى حاصرته وأسكتت كل



الاصوات، وفى هذا السياق يأتى استخلاصه البليغ بأن الدراما كانت تاريخيا تقف فى مواجهة الاستبداد، وفى مقدمة الأدوات التعبيرية للشعوب التى يطولها البطش.. إن الدراما هى قرين الحرية الحقة..

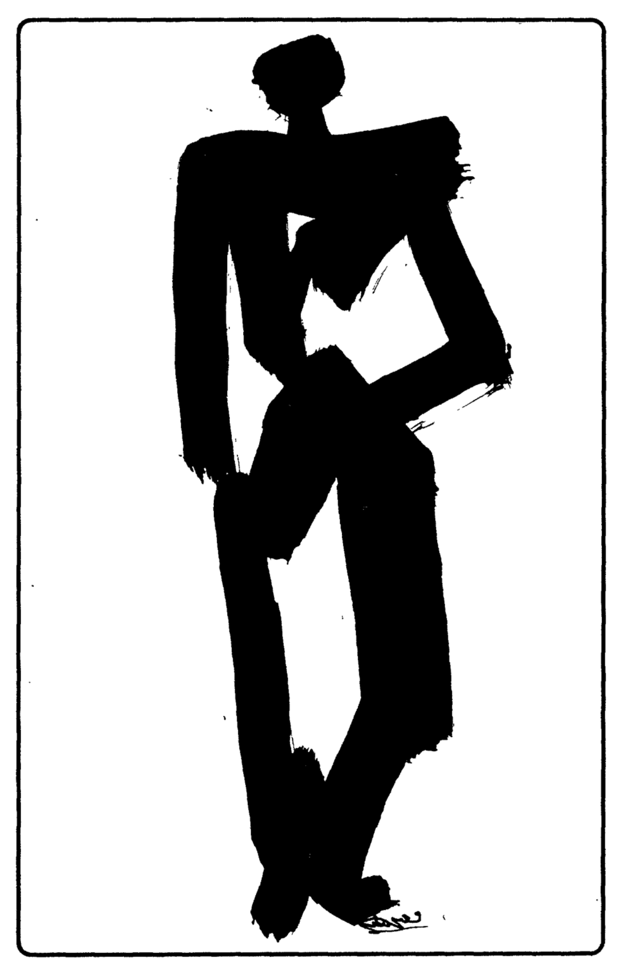
كذلك تتسع الحياة الثقافية لعدة رسائل من باريس وموسكو ومتابعة لمهرجان سينما الأطفال تأخذ فى الاعتبار وجهه نظر متفرجة صغيرة، ونضطر- مثلما فى كل مرة - الى تأجيل الكثير منها رغم حرصنا على الاشتباك مع الواقع الثقافى فىّ كل قضاياه.

ولأننا لسنا من أنصار الغناء المنفرد فى كل الحالات نتمنى أن تنضم لنا منابر أخرى فى مناقشتنا لقضية الحرية من كل زواياها ولقضية تنظيم المثقفين وفعالية المنظمات القائمة والخاملة وقدرتها على إنجاز عمل مشترك ملموس سواء كان تأمين حق اصدار الصحف، أو إلغاء قانون الجمعيات، أو رفع الوصاية الدينية على حرية الفكر والتعبير إذ أن الانتصارات الصغيرة فى معارك ملموسة هى إمكانية للمستقبل الذى تحجبه عنا الآن غيوم كثيفة وهموم صغيرة.

إن أحزاننا الكثيرة تفيض بكثرة الرحيل، لذا نفضل أن لانكتب المراثى وأن ننظر فى إنجاز الراحلين، وبينهم أستاذ كبير من أساتذة الأدب إشتغل طيلة عمره كالمتصوفين هو الدكتور مجدى وهبة صاحب المعاجم الباقية والإسهام الأخلاقى فى تربية التلاميذ بالعلم والمحبة، نعتذر لأننا عجزنا هذا العدد عن تحيته، ونعد بأن يحمل عددنا القادم دراسة لائقة بإنجازه.

وبعد فنحن على ثقة الآن أكثر من أى وقت مضى أننا سنظل عاجزين عن تحقيق بعض أحلامنا الصغيرة- فما بالنا بالكبيرة- إلا إذا كنت أيها القارئ العزيز طرفا أصيلا مشاركا لامجرد قارئ يتلقى، وفى إنتظار أن تتقدم لمشاركتنا بالاسهام فى مناقشة المجلة واقتراح تطويرها نتمنى أن ترضى عن جهدنا التواضع .

المحرر



ملف/ تحقيق

افرجوا عن أولاد حارتنا

إعداد

حلمى سالم

أحمد عبد المعطى حجازى/ د. صلاح فضل/ د. نصر حامد أبو زيد مصطفى عاصى/ فريدة النقاش/ جزء من «الرواية»/وثيقة/ بيان من المثقفين

نواصل، فى هذا الملف، معالجة قضية محاكمة الفن دينيا لانقديا. وهى القضية التى تتجه «أدب ونقد» لتناولها فى مجموعة من الملفات المتتالية، عارضة -فى كل ملف- حالة من حالات المصادرة الشهيرة للأدب والفن بسبب تدخل رجال الدين (ولاتقول الدين نفسه)، سواء فى ثقافتنا الراهنة، أوتاريخنا القريب.

وقد اقتضت ظروف الحدث الساخن أن نبدأ هذه السلسلة، فى العدد الماضى، بالملف الذى يتعرض للقضية من خلال واقعة هجوم الشيخ الغزالى على قصة محمد عبد السلام العمرى.

وربما رأى البعض أن القصة قد لاتكون رائعة، وأن الكاتب العمرى قد لايكون كاتب عظيما، وأن الشيخ الغزالى لم يحكم على الكاتب بالإعدام. وهذا كله ربما كان صحيحا، وربما كان مخطئا، لكن الصحيح فى كل الأحوال أن قضية حرية المبدع بعيداً عن الوصاية الدينية (فضلا عن الوصاية السياسية بالطبع) هى قضية جوهرية سليمة فى كل حين، بغض النظر عن قوة أو ضعف النموذج التطبيقى لها.

ولذلك، فإن الملف السابق الذى أعددته، باقتراح من معظم أعضاء مجلس التحرير، وبتكليف من رئيسة التحرير[وقد حجبت اسمى تأدبا، ورغبة فى نسب جهد طيب كهذا للمجلة كلها، لالى]، لم يتعرض للقصة ولالصاحبها، بل تعرضت معظم الأراء التى وردت به لمشكلة تصدى أهل الدين للتقييم الأدبى.

إن قوة المثال التطبيقى أو ضعفه، لايجب أن يمنعنا أبداً من مناقشة القضية العادلة التى تثيرها حالته، وإلا فإن امتداد هذا المنطق على استقامته سيؤدى بنا إلى نوع من «الفاشية» المريضة، مؤداها: الدفاع عن

حرية الإبداع فى حالة تعرض حرية المبدعين الكبار الأفذاذ للعدوان، أما اذا تعرضت حرية الأدباء الصغار للعدوان، فسحقا لهذه الحرية، وسحقا لهؤلاء الصغار!!

وهكذا ينتهى بنا هذا المنطق نهاية مأساوية، أبرز وجوه مأساويتها، أننا أول ضحاياها لأن معظمنا من صغار الكتاب لا من الأفذاذ.

* * *

نقدم هنا، إذن، ملفنا الثانى، عن مصادرة «أولاد حارتنا» لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ. وسنتبعه بملفات قادمة حول مصادرة «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للدكتور لويس عوض، و«سوسيولوجيا الفكر الاسلامى» للدكتور محمود اسماعيل، و«فى الشعر الجاهلى» لطه حسين، و«نكون أولا نكون» لفرج فودة، و«الاسلام وأصول الحكم» لعلى عبد الرازق، ومثيلاتها من حالات تجتمع كلها فى عنوان :الوصاية الدينية، من خلال الأزهر الشريف ورجاله، على الأعمال الأدبية والفنية.

و«أدب ونقد» ترجو، من كل ذلك، أن يقف المثقفون والمبدعون صفا واحدا فى مواجهة ولاية رجال الدين على الأدب، هذه الولاية التى تبدأ -عند المعتدلين- من تحريم «أولاد حاتنا»،أو اتهام كاتب بتعطيل الحدود، وتنتهى- عند المتطرفين -بتحريم المسرح والسينما والفنون التشكيلية والغناء والاغتيال! واذا استمرت هذه الولاية وسادت سيأتى يوم تحرم فيه الحياة نفسها!!

كما ترجو «أدب ونقد»، من برنامجها الطويل هذا، أن يثير حوارا مسئولا وأمينا فى حياتنا الفكرية، يكون هدفه النهائى تأكيد حرية المبدع والمبدعين- بدون أن يكون فى هذه الحرية تهديد لحرية أخرى واجبة الكفالة.

* * *

وقد ضممنا إلى ملفنا الحالى، عن «أولاد حارتنا»، بعض التعليقات التى وردتنا- متأخرة- حول موضوع الملف السابق. ولأن القضية واحدة، بصرف النظر عن النموذج التطبيقى، فقد أدرجناها ضمن الملف الحالى، كتعليقى د. نصر أبو زيد، والشيخ مصطفى عاصى لأنها تتعرض لنفس المبدأ وتدافع عن نفس الحرية: مبدأ عدم جواز الحكم على الأدب دينيا، وحرية المبدع فى التعبير. كما ضممنا إليه كلمة كانت فريدة النقاش قد أرسلتها للأستاذ فهمى

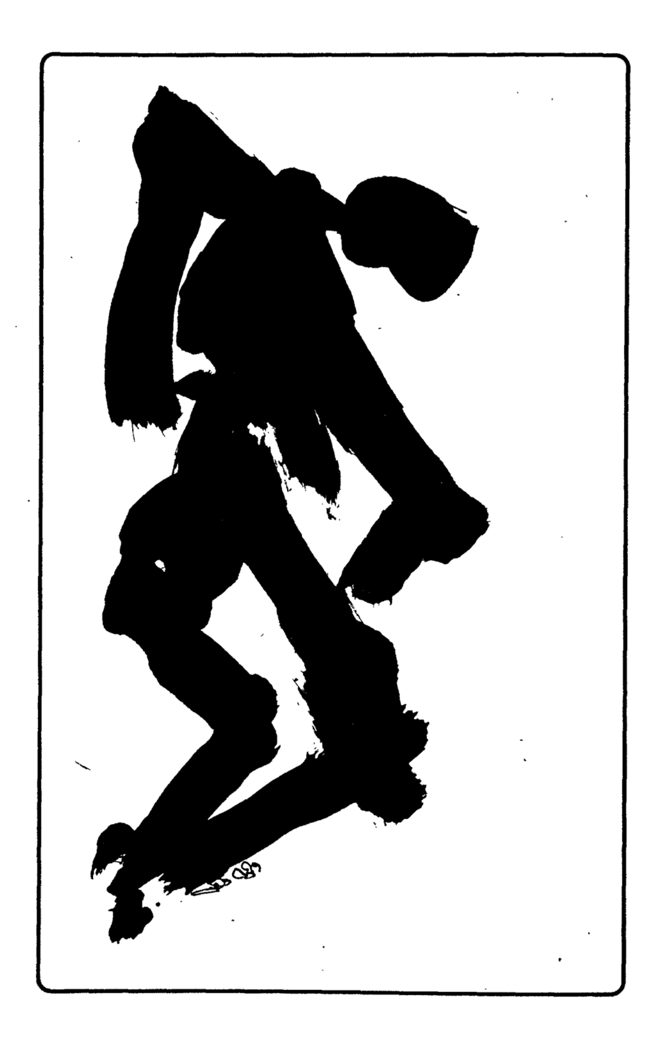


هويدى رداً على مقالته التى تعرّض فيها بالنقد لعمودها «بالأهالى» حول قضية منع مسرحية «اللعبة» فى مهرجان المسرح التجريبى وتأديب مخرجها -وأيضا بسبب تحكيم الدين فى الفن. لكن الأستاذ فهمى هويدى- الذى شارك بإيجابية وبرأى معتدل متوازن فى الملف السابق-لم ينشرها للآن.

وليس نشر الجزء الأخير من الفصل الأخير من رواية «أولاد حارتنا» (وهو الفصل المعنون بـ «عرفة») سوى محاولة منا لتقديم نموذج (حى) من هذه الكتابة (الممنوعة) ومحاولة لكسر «تابو» الحجب والإخفاء.

* * *

ونأمل، أخيراً، أن يكون توضيحنا لسيالنا وخطتنا فى معالجة القضية- عبر ملفات متتالية- قد أجاب على بعض التساؤلات التى أثارها الملف السابق، وأوضح- إذا لم يكن عملنا السابق كله قد أوضح- أننا نعالج قضايا لا «نكرس» لأفراد، مهما كان الأفراد. لأن القضية تظل عادلة، وجديرة بالدفاع عنها، وجديرة بتحمل العواقب من أجلها: سواء كانت هذه العواقب تكفيراً باسم الدين (وهوبراء)، أو عنتا إدارياً من سلطات، أو صَغاراً من صغيرين.



أحمد عبد المعطى حجازى

«أولاد حارتنا»
رواية وليست نصا دينيا

لنفرض أن رجلا ممن عاشوا فى القرن الماضى مثلا أحب ان يشترى جارية حسناء، فعند من يطلبها؟ يطلبها عند أحد النخاسين طبعا.

فإذا أحب ان يستمع إلى قصيدة فى وصف حسنها، هل يطلبها عند النخاس؟ بالطبع لا، وانما يطلبها عند الشاعر.

فاذا أراد ان يعرف قيمة هذه القصيدة، جيدة هى أم رديئة، فاين يجد الجواب؟ يجده عند الناقد.

فإن رغب فى معرفة حكم الدين فى الرق، فأين يلتمس حكم الدين؟ يلتمسه عند العالم أو الفقية.

اظن إننا متفقون على هذا كله، وعلى ان الراغب فى شراء الجارية يختلف عن الراغب فى سماع القصيدة، كما يختلف الشعراء عن النخاسين، والنقاد عن الفقهاء/

فما رأيكم لو ادعى الناقد لنفسه حق الفتوى الدينية؟ لاشك انه فى هذه الحالة يتجاوز حدود علمه، ويتكلم فيما لايحسن الكلام فيه، ويكون لأبى حنيفة ان يمد رجليه ولا حرج!

والأمر بالمثل تماما حين يدعى الفقيه لنفسه الحق فى نقد الشعراء والروائيين كما حدث كثيرا من قبل فى بلادنا وبلاد الآخرين، وكما لايزال يحدث عندنا نحن وحدنا إلى هذا الزمن الأخير، إذ يظن اكثر الناس أن التخصص المطلوب فى مناقشة مسائل العلم ليس مطلوبا فى مناقشة مسائل الأدب والفن، وأن من حق أى إنسان ان يدلى بدلوه فى حديث الشعر والنثر والتصوير والنحت والتمثيل والغناء، وان يتكلم فى هذه الفنون كلام المصلح الاجتماعى والزعيم السياسى والواعظ الغيور.

تقول للسيد من هؤلاء: لست جهة اختصاص يامولانا، لأن نظريات المجتمع والسياسة والأخلاق شىء، ونظريات الفن شىء أخر فيجيبك: ولكنى على الأقل فرد من افراد الجمهور الواسع الذى يخاطبه الأدباء والفنانون فمن حقى أن استحسن واستقبح.

نعم، لك هذا الحق، وعندئذ تستطيع ان تأخذ ماتحب وان تدع ماتكره، فإذا لم تكتف بهذا القدر وأردت ان تعلن رأيك فيما تراه.

وان تتحدث عنه حديث الناقد المفسر المحلل فلك هذا أيضا، بشرط ان تملك موهبة الناقد اوثقافته، وتعرف أصول النقد ومناهجه وحدوده، فلا تعامل القول كانه فعل، ولاتخلط بين مسائل الفن ومسائل السياسة والعقيدة والأخلاق.

لكن هؤلاء السادة لايستمعون لأحد ويريدون أن يسمعهم الجميع، لأن الرغبة فى امتلاك كل شىء والانفراد بكل شىء تغريهم بتجاوز حدودهم وإلغاء وجود الأخرين، وإرغامهم على الاعتراف، بمرجع واحد للمعرفة، وبسلطة واحدة هى التى تقرر الصواب والخطأ، والحق والباطل والجودة والرداءة، والحرام والحلال. وهكذا يصح أن يقال فى القصيدة ما يقال فى الجارية وأن يعامل الكاتب والشاعر كما يعامل الولد القاصر.

وأقرب مثال على هذا الأسلوب فى التعامل مع الفن ماقرأناه اخيرا حول رواية نجيب نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» والتقرير الذئ كتبه أحد فقهائنا الاجلاء عنها ورفعة إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، فكان سببا فى مصادرة الرواية ومنع تداولها فى مصر.

لو كان نجيب محفوظ قد كتب رسالة فى الفقه أو ألف كتابا فى تاريخ الأديان لكان عمله داخلا فى اختصاص الفقهاء ولكان من حق أصحاب الفضيلة ان يتحدثوا عن الحق والباطل والإيمان والكفر فى رسالة نجيب محفوظ أو فى كتابه علما بأن الفقهاء يختلفون فيما بينهم واختلافهم رحمة، وقد يرى بعضهم رأيا ويرى عكسه فقهاء اخرون، أما والكتاب الذى ألفه نجيب محفوظ ليس كتابا فى الفقه ولا فى العقيدة، وإنما هو رواية فالفقهاء ليسوا جهة اختصاص لهم بالطبع أن يقرأوا الرواية، ولهم أيضا أن ينقدوها، لكن بلغة النقد الأدبى. لا بلغة النقد الشرعى.

إن اللغة التى نستعملها فى حياتنا العملية والثقافية ليست لغة واحدة كما يظن كثير من الناس، وإنما هى عدة لغات.

رجل الشارع له لغته التى يبيع بها ويشترى ويتواصل ويتفاهم، وهى لغة عامة مشتركة تشير إلى موضوعات محددة من الاشياء والافكار والعواطف. هذه اللغة لانطلب منها إلا أن تجيد الأشارة ليسهل التعامل والتفاهم والاتصال.

ورجل العلم له لغة أخرى أضيق وأخص تتميز بالوضوح والدقة حتى تنقل الفكرة وتيسر مناقشتها. والعلم ليس واحدا بل كثير، ومنه مايجوز الاجتهاد فيه، ومنه ما لايقبل غير التصديق. فالذى يخطط للتنمية مثلا غير الذى يحل مسألة من مسائل الرياضة. تستطيع أن تحكم على خطة التنمية بأنها واقعية أو وهمية جزئية أو شاملة، وأن تحكم على الحل الرياضى بالصواب أو بالخطأ، لكنك لاتستطيع أن تستعمل فى الحكم عليهما مقاييس الأخلاق، فتقول مثلا إن هذه الخطة كاذبة أو صادقة، وإن هذا الحل خير أو شرير.

أما رجل الأدب فله لغة ثالثة، لاهى لغة علم، ولا هى لغة عمل. إنها لغة خيال وانفعال، يقصد بها تحقيق المتعة وخلق الجمال، ولذلك لايمكن أن تكون موضوعا للإدانة أو التبرئة، أو للتحريم والتحليل، لأن الشاعر قد يصف الشىء وهو لم يره، والروائى قد يكتب بضمير المتكلم عن عالم الماضى البعيد أو عالم المستقبل الذى لم يظهر بعد، فإذا كان أبو نواس مثلا قد تحدث عن الخمر ونحن نعلم أنه كان يعاقرها، فالشعراء المتصوفون تحدثوا عنها


Wagih

وهم يقصدون خمرة أخرى يسمونها الخمرة الالهية التى يتذوقون حلاوتها ويعرفون نشوتها، والعاشق الذى تغزل فى حبيبته كالمتصوف الذى يتشرق للقاء ربه، كلاهما يستخدم اللغة ذاتها أو على الأقل المفردات، والناقد الأدبى هو وحده الذى يستطيع ان يميز بين لغة الحب البشرى ولغة الحب الألهى. ومن المتصوفين من قال فى وصف مجاهداته شعرا لو قاله رجل أخر فى لغة عادية لاتهم بالكفر والزندقة، وقد حدث كثيرا أن عومل كلام المتصوفة وشعرهم كما يعامل الكلام العادى فوجهت إليهم هذه التهمة الشنيعة وقتل بعضهم كالحلاج والسهروردى، وطورد البعض الأخر كابن عربى، وهم فى الحقيقة ابرياء. لكن بعض الفقهاء يحبون أن يجمعوا كما قلت بين العلم والسلطان، وأن يفتوا فى الأدب كما يفتون فى الفقه وتكون النتيجة ان يخسر الأدب ولا يكسب الفقه.

بل إن بعضهم لايكتفى بالفتوى فى الأدب وحده، وإنما يفتى أيضا فى الجغرافيا، والتاريخ، والفلك، والأحياء، والسياسة، والاقتصاد فضلا عن الرسم، والتصوير والتمثيل، والغناء وقد سمعنا أن بعضهم عاد من جديد ليؤكد أن كروية الأرض عقيدة فاسدة، وأن القائلين بها كفار ملاحدة، فلو كانت الأرض كروية لسقط من يقفون عليها من مخلوقات الله، ولزلزت الجبال، واندلقت البحار، وهدمت البيوت، وطارت السفن، وأن العقيدة الصحيحة هى أن الأرض بساط ممدود، ولهذا نقف عليها ونجلس وننام فلا نقع ولانتدحرج!

وهناك من يفتون فى التاريخ، فيتحدثون عن مثالب الفراعنة وفضائل بنى إسرائيل حديث العارفين!

وهناك من يفتون فى الاقتصاد فيحضون الاغنياء على إخفاء ثرواتهم وتهريبها ويحضون الفقراء على الرضا بفقرهم والإذعان له، لأن كل شىء بقضاء كما يقول ابراهيم ناجى، والساعى فى وتغيير قدره وتحسين حاله جاحد كنود.

وليس كل هذا غريبا أو عجيبا إلا فى شىء واحد، هو انه مازال يحدث عندنا، أما الآخرون فقد تخلصوا منه أو كادوا منذ قرون.

والذين قرأوا شيئاً عن عصر النهضة فى أوربا يعلمون ما تعرض له الكتاب والشعراء والفلاسفة والفنانون من إضطهاد مرير على أيدى المتعصبين من رجال السياسة ورجال الدين، ففى مدينة فلورنسا بايطاليا ظهر فى القرن الخامس عشر راهب شديد التزمت قوى التأثير ساحر العبارة، اسمه جيرولامو سافونارولا، رأى أن الدنيا تتغير، وان المجتمع يتقدم ويتحرر، فاخذ يندد بالجميع، ويكفر العامة والخاصة، ويشدد النكير على الأدباء والمفكرين والفنانين، ويأمر اتباعه من الغلمان المفتونين به فيهاجموا البيوت الآمنه ويصادروا التحف واللوحات والكتب الأدبية والفلسفية، كمؤلفات افلاطون وارسطو وروايات بوكاتشيو وقصائد بترارك، ويحملون غنائمهم هذه إلى الساحات العامة فيجعلونها أكواما يشعلون فيها النار.

وقد حرم سافونارولا الرقص والموسيقى، وانشا بنكا سماه بنك التقوى يقرض الناس بلا فوائد، وخصص فرقة من اتباعه للتجسس على المواطنين وكشف عوراتهم ومعاقبة المخطئين منهم، والقبض على النساء المتزينات وجلدهن فى الميادين والأسواق.



والذين قرأوا أيضا ما حدث للأدباء والمفكرين الفرنسيين فى المرحلة السابقة على اشتعال الثورة الفرنسية يعرفون أن رسائل فولتير الفلسفية احرقت، وان خواطر ديدرو أدت إلى حبسه ستة شهور، وان كتاب روسو فى التربية صادرته السلطات الفرنسية وجدت فى اعتقال مؤلفة الذى فر إلى سويسرا حيث صودر الكتاب أيضا فلجأ إلى إنجلترا حتى سمح له فى النهاية بالعودة إلى بلاده.

ولقد ظل الأدباء والمفكرون الأوربيون يتعرضون لهذا الاضطهاد لكن على نحو أخف بكثير، كما وقع للشاعر الفرنسى شارل بودلير فى القرن الماضى حين أصدر ديوانه «أزهار الشر» فرأت فيه السلطات ست قصائد إعتبرتها منافية للأخلاق وأمرت برفعها من الديوان، وكما وقع للروائى الأيرلندى جيمس جويس فى عشرينيات هذا القرن العشرين عندما نشر روايته «أو ليس» وهى كما يقال كاتدرائية نثرية، فصودرت فى انجلترا وفى الولايات المتحدة.

لكن هذه الحوادث أصبحت نادرة بعد أن استقرت حرية الفكر فى غرب أوربا وأصبحت من المقدسات التى لايجرؤ أحد على المساس بها، كما أن الأعمال الأدبية والفكرية والفنية التى صودرت فى الماضى واضطهد أصحابها أصبحت تراثا قوميا وإنسانيا يتداوله الناس فى كل مكان ويرونه أساسا من أسس النهضة والتقدم.

وقد ساعدت على هذا جملة تطورات لم تتحقق للأسف عندنا حتى الان، أولها الفصل الصريح بين الدين والدولة، وثانيها إقرار حرية الفكر والذود عنها، وقد ساعد هذا وذاك على تطور العلوم وتحديد موضوعاتها وتعبيد مناهجها فتميزت لغة الأدب عن لغة العلم والفكر، وعن لغة الاعلام والتهييج السياسى.

ولقد كنا مرشحين لهذه النهضة قبل غيرنا فليس فى الاسلام الذى جاء به القرآن الكريم كنيسة أو كهنوت، كما أن المجتمع العربى فى بداياته تحلى بكثير من التفتح والسماحة وسعة الصدر التى ساعدت الأدباء والفلاسفة والعلماء العرب على أن يبدعوا خير ما فى الثقافة العربية وأكثره نضجا وأصالة، ومن هذا الابداع تمييزهم بين لغة الشعر والأدب من ناحية، ولغة العلم والفكر من ناحية أخرى، مما نراه فى

كتابات عدد من النقاد والفلاسفة كابن حزم القرطبى، وحازم القرطاجنى، والفارابى، وابن سينا.

إبن حزم الذى لم يكن متحمسا للشعر ولا مدافعا عنه يفسر معنى العبارة القائلة إن «اعذب الشعر اكذبه» فيقول إن الشاعر الذى يريد أن يكون صادقا فيقول مثلا «الليل ليل والنهار نهار» لابد أن يصبح محطا للهزء والسخرية، ولهذا يلجأ للكذب ويغرق فيه حتى يأتى بالمعنى العجيب.

لكن ما أسماه إبن حزم كذبا يسميه غيره من النقاد والفلاسفة خيالا، فالكذب بالمعنى الأدبى ليس هو الكذب بالمعنى الأخلاقى. الكاذب ينقل لك ما يتنافى مع الحقيقة التى يعرفها، فإن كانت هذه الحقيقة غير معروفة لديه وصف بالجهل وسمى جاهلا. أما الشاعر فهو لاينقل عكس الحقيقة، لكنه يتجاوزها ويعلو عليها ويحورها فتصبح خيالا يبتعد عن الواقع بقدر ما يقترب من الشعر، فكلامه كذب بمعنى انه خيالى يقول الفارابى فى قوانين صناعة الشعراء إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لامحالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لامحالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالاكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما ان تكون متساوية الصدق والكذب فالصادقة بالكل لامحالة هى البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهى الجدلية، والصادقة بالمساواة فهى الخطبية، والصادقة فى البعض على الأقل فهى السوفسطائية، والكاذبة بالكل لامحالة فهى الشعرية».

وابن سينا يميز بَين الأقوال المنطقية والأقوال الشعرية فيقول إن القول المنطقى صادق بمعنى انطباقة على ماقيل فيه، أما القول الشعرى فلا يوصف بالصدق أو الكذب، لأنه لايخبر عن حقيقة وإنما يخبر عن خيال، ويوصف بالتخييل، أى بقدرته على إثارة الخيال والانفعال.

وكما أنه لايجوز لرجل السياسة أو رجل القانون أو رجل العلم أن يقيس الشعر بمقاييسه فكذلك لايجوز ذلك لرجل الدين، لأنه ليس جهة اختصاص، ولأن لغة الشعر والأدب عامة لايحكم عليها إلا بما بلغت أو قصرت فى تحقيق غايتها، وغايتها الوحيدة هى الجمال، فالقصيدة ليست صادقة ولا كاذبة.. وليست خاطئة أو صائبة، وليست بريئة أو مذنبة، وليست حلالا أو حراما. القصيدة رديئة أو جيدة، قبيحة أو جميلة، مثيرة للخيال والانفعال أو هابطة باردة ميتة. وليس يغفر للقصيدة الرديئة أن تكون صادقة، ولا للرواية البائحة أن تكون صورة منقولة نقلا أمينا عن الواقع.

ولقد أن الأوان أن نعيد النظر فى أمر هذه الكتب الممنوعة والمصادرة، لا رواية نجيب محفوظ وحدها، بل كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى»، وكتاب لويس عوض «مقدمة فى فقه اللغة العربية» أيضا.

ومادمنا نتكلم عن الديمقراطية، ونلهج بحرية الفكر وحقوق الانسان، ونقول إنها الافق الراهن بكل البشرية، فقد أن الأوان لنعيد النظر فى مسألة الرقابة المفروضة على الأعمال الأدبية والفنية والفكرية مما يدخل فى دائرة الابداع الذى لايقيمه إلا المتخصصون، ولا يخضع إلا لرقابة الضمير وحده، ضمير الفرد المبدع لاضمير سواه.

الأهرام ١٩٩١/٧/١٠

د. صلاح فضل

فتوى نقدية فى «أولاد حارتنا»:

أمثولة الحق والعدالة

عندما نتأمل شفرة الزمن نجد أن المؤلف يستخدم فى هذه الرواية حيلة فنية يكررها بعد ذلك فى «الحرافيش» وهى تكنيك التصغير، فبعد أن كان يتميز فى أعماله السابقة بنزعة التكبير الواقعى لحيوات الاشخاص والأجيال حتى تستغرق مجلدات عديدة. فإنه قد شرع هنا فى اتخاذ منظور فنى معاكس، اذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لقطة شاملة ان يحيط علما لابالمكان كله فحسب، بل بالزمان برمته ايضا، وهذا الطموح الاسطورى يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقى واضح، على ان زمنه الروائى لايمكن ان يتطابق مع الزمن الخارجى الأبدى بطبيعة الحال، بل ان مباينته له فى الترتيب والاسقاط، ودرجة الاستغراق، ومعدلات التكرار، تجعله من ابرز الخوالف المجازية للرواية.

فهو يسلط الضوء باناة على معادل لحظة انبثاق الصراع البشرى، فيفرد بابا كاملا لادهم وأخيه وبنيه منذ الحياة الأولى فى ظل الحديقة الغناء حتى قتل أحد ولديه اخاه وتزوج بابنة عمه، يدمج كل ذلك فى بنية منظمة متماسكة، ثم يسقط من حسابه آمادا طويلة ونبوءات عديدة، ومئات الآلاف من السنين، ليستأنف الباب التالى مع جبل فيبسط احداثه.

ويستغرق فى تفاصيل وقائعها، ويفعل مثل ذلك مع رفاعة وقاسم، ويقيم عرفة نظيرا خامسا واخيرا لهم. فمع محافظته النسبية على نسق الترتيب الخارجى الا انه يخلق علاقات جديدة بما يتجاوزه من مراحل، ومايتوقف لديه بالتفاصيل البطيئة من احداث، او يطويه بسرعة من فصول، ولكى نتبين اهمية ذلك فى تعديل النموذج يكفى ان نتذكر مثلا انه لايشير من قريب أو بعيد الى حادثة دينية كانت ذات اثر حاسم فى مسار البشرية ومصيرها، وهى حادثة الطوفان الذى يعتبر اعادة خلق لوجه الحياة على اساس من الانتقاء والاختيار، هل يلتقى هذا المفهوم بفكرة البقاء للأصلح؟- لكن المؤلف يسقطه تماما من ذاكرته الروائية. ربما لسبب بسيط، وهو انه لم ينجح فى استئصال شأفة ذرية ادريس من على وجه الارض مما جعل الأمر يعود كما كان من قبل، وربما لسبب اخر وهو أن المجتمع البشرى المعاصر الذى يمتلئ باتباع كل من جبل ورفاعة وقاسم لم يبق فيه احد يرتفع بانتمائه الى نوح لانهم جميعا من قومه الناجين مثلما هم من أبناء ادهم، على اية حال فان لاغفال هذه الحلقة من السلسلة على اهميتها دلالات عدة تجعل البنية الجديدة مختلفة عن النص الاكبر، إذ تقيمها على أساس المنظور المعاصر لا طبقا

لترتيبها الأصلى.

اما فيما يتعلق بدرجة حضور وتكرار هذه المراحل فمن الطبيعي ان تكون المرحلة الاولى اشدها بروزا فى وجدان الاحياء المختلفة وإن كانت المشكلة الأساسية فى المنظور الروائى هى التى تضع الجملة فى الأبواب الثلاثة الوسطى وتمثل القرار الذى يصب فيه ايقاعها اذ تختتم بعبارة متشابهة هى رغبة الراوى فى مقاومة فعل الزمن، وعلاج آفة الحارة الكبرى لديه وهى النسيان ، فلولا النسيان ما انتكس بها مثال طيب، ومع ان اليوم خير من الأمس، الا ان آفة الحارة هى النسيان، وفى نهاية عهد قاسم قالوا انها ستبرا من هذه الآفة، او على حد تعبيره «هكذا قالوا!! »

ادت انجازات النقد الحديث التى تحديد مجموعة من المحاور التى يتم على أساسها تحليل الشفرات الماثلة فى النص الروائى ودراسة علاقاتها المتراكبة فى منظومة يتوقف بعضها على البعض الاخر.

ولعل أبرز هذه الشفرات هى التمثيلية والزمانية والقصصية، الى جانب المؤشرات النصية الأسلوبية وشفرة الفواعل. ولنتأمل الآن الشفرة التمثيلية لنجد ان اوضح تحليل لها يتجلى بصفاء عندما تتركز حول المنظور الذى يسيطر على عملية تمثيل النص للحدث المروى، فهو إما ان يكون منظورا داخليا بتقمص شخصية او اكثر ويحكى بلسانها الأحداث مع مايترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية اخرى. وإما ان يكون منظورا عليما يحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج، ويعرف ماضيها ومستقبلها وماتخبئه لها الاقدار، ومايضطرب فيها وحولها من عوامل، وهذا هو المنظور التقليدى فى الرواية، واختياره للقص يعنى اقامة قدر من التوازن بين الوصف والحوار. والضبط فى ايقاع الاحداث وتناوب ظهور الشخصيات بما لايجعل بعضها يطغى على البعض الآخر، انه منظور الحكم المسيطرة والمخرج الموجه لجميع الحركات، اما المنظور الثالث وهو الخارجى فلا يرصد من الأشياء سوى ظواهرها ، ولايتدخل فى مجرى الحوادث الا بالقدر الضئيل من التنظيم الدال عن طريق الوصف اساسا ، دون أن يزعم لنفسه قدرة استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو اقرب الى التوثيق منه الى التعميق. وإلى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها او ادعاء لمعرفتها ، إنه اشبه بالشهادة التى تجتهد فى افتعال الحياد . وتصطنع مهارة خاصة فى اقامة «مونتاج» جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى ، دون التصريح بآية بواعث او اهداف ، مما يجعل الجانب الايديولوجى والعاطفى يكادان يختفيان من ظاهره على الأقل.

وهناك ملاحظات اولية على هذه المواقف، من اهمها ان اختيار احدها لابد ان يكون على حساب الآخرين بالتنازل عما يتيحانه من ميزات الى حد كبير ، وانها ترتبط بشكل وثيق بدلالة النص وبما يوظف فيه من ادوات تقنية، مما يجعل اختيار بعضها يؤثر الى حد كبير فى اختيار بقية الشفرات النصية.

ولنستمع لراوى «أولاد حارتنا » وهو يقول:-

«شهدت العصر الأخير من حياة حارتنا ، وعصارت الاحداث التى دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار، والى أحد اصحاب

عرفة يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى: اذ قال لى يوما: «إنك من القلة التى تعرف الكتابة: فلماذا لاتكتب حكايات حارتنا؟... انها تروى بغير نظام، وتخضع لاهواء الراوة وتحزباتهم، ومن المفيد ان تسجلها بامانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها، وسوف امدك بمالا تعلم من الاخبار والأسرار.. ونشطت الى تنفيذ الفكرة، اقتناعا بوجاهتها من ناحية، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى».

ولا يجدينا هنا كثيرا ان نبحث عن مقابل مجازى لصاحب عرفة الذى نصحه بالكتابة وامده بأسرارها، فسواء كان هو الوعى التاريخى والفلسفى بالوجود كما قد يترا ءى لبعض القراء او كان هو فى الرواية الذى يخترق تجليات التعدد المتكاثر ليصل الى الوحدة الشاملة ويضع نسقا تنتظم فيه الحوادث طبقا لرؤية خاصة ويحاول الوصول الى قلب الكون والانصات الى ايقاعه الشعرى العميق كما قد يبدو للبعض الآخر، فإن الراوى قد ابتعد منذ البداية عن اعلان الولاء لاحد الاحياء عندما جعل صاحبه من اتباع عرفة على وجه التحديد، واذا كان هذا هو منظور الراوى فإنه يفرض بالضرورة على القارئ اتخاذ موقف مقابل ومعادل له، يبرا من التحيز حتى يكون قادرا على استشراف الأفق الذى يمتد اليه بصره.

على ان هذا الراوى لايتميز بالتواضع، ولايظهر الرضا عن نفسه عندما يقول: «كنت اول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ماجره ذلك على من تحقير وسخرية. وكانت مهمتى ان اكتب العرائض والشكاوى للمظلومين واصحاب الحاجات. وعلى كثرة



المتظلمين الذين يقصدونني فإن عملي لم يستطع ان يرفعني عن المستوى العام للمتسولين في حارتنا، الى ما اطلعني عليه من أسرار الناس واحزانهم حتى ضيق صدري واشجن قلبي.

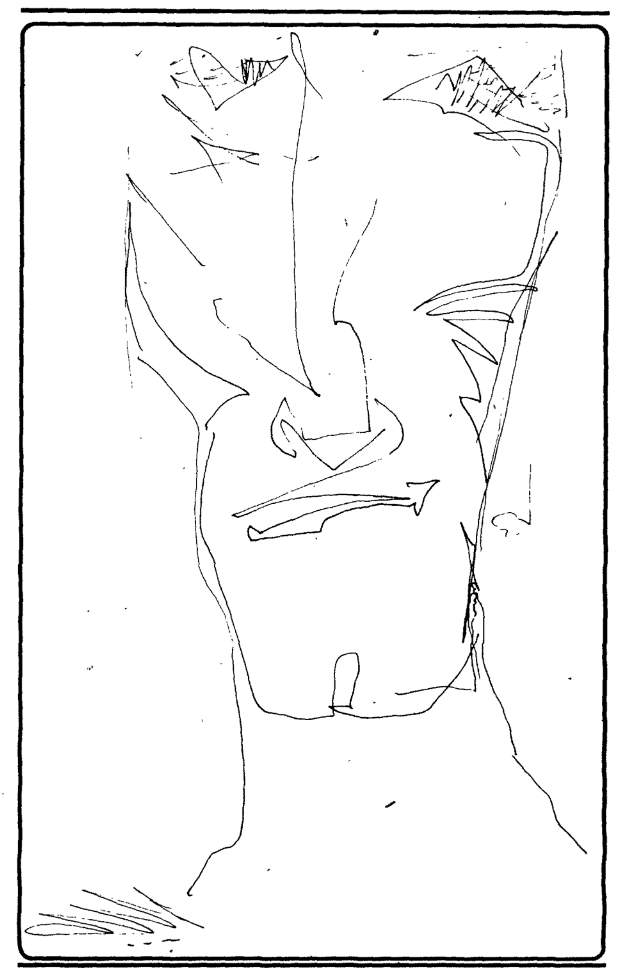
اكان يتمثل الراوي- لاالكاتب- بوعي عندما خط هذه السطور فداحة الرسالة التي شرع في ادائها عندما اخذ يحكي- ربما لأول مرة في تاريخ الراوية العالمية- قصة الكون مكثفة مقطرة محولة الى مجاز فني كبير؟ وهل كان يعتبر تجلياته السابقة على هذا المشروع الضخم مجرد شكاوي عابرة وعرائض مدبجة ليس لها من قيمة سوى انها مكنته من الاطلاع على اسرار المجتمعات وانتهت به الى الضيق والشجن؟ والى حد يتراءى الكاتب خلف الراوي وهو يتحدث عن عمله الذي لم يرفعه في نهاية الامر عن مستوى المتسولين يقتر عليهم في الحرية والرزق، اذ لم يزد عن كونه واحدا من هؤلاء الرباب الذين طالما اشجونا بغنائهم.

ومع ان المؤلف- كما رأينا- قد قدم لنا راويا يحكي هذه الأحداث مما قد يوهم اللوهلة الأولى انه سيتخذ المنظور الداخلي في تمثيله الا انه سرعان مايتضح ان هذا الراوي الذي يختلف عن المؤلف بطبيعة الحال يشهد من تجارب الوقائع سوى طرف من مراحلها الاخيرة. وانه بعون احد العالمين ببواطن الأمور سيتمكن من سرد التفاصيل وعرض اسرارها وخفاياها.

فهو يتخذ اذن منظور العليم بالبواطن وماكان بوسعه ان يفعل سوى ذلك وهو يطمح الى تقديم رؤية للوجود منذ بدايته حتى الآن. كان المنظور ضروريا لامفر من اتخاذه ولكن المؤلف يقيم لونا من التوازن الدقيق بين معاملات التكوين الروائي فيستخدم باحكام بعض عناصر المنظورين الآخرين، اذ يختار مجموعة من الشخصيات الأساسية يتسرب في لفتات يسيرة الى داخلها ويعرض لمحات مقتضبة من عالمها الباطن واشجانها دون اسراف او استغراق في البث والنجوى، كما يحكم زوايا العرض بتتابع المشاهد وتبادل الأدوار بين الوحدات الكبرى- اذ يتراوح عدد صفحاتها مابين ١١٠و١٤٠ صفحة بشكل يؤدي إلى ضبط الايقاع فسوف نتحدث عنه بالتفصيل عند تحليل شفرة الفواعل في الرواية، ولكننا نكتفي الآن بالاشارة الى عنصر يتعلق به ويوضح مدى دقة المؤلف في توزيع الأدوار بين انواع شخوصه، وهو مايتصل ببروز ممثلي الذكورة والأنوثة في الرواية.

ومنذ المشهد الذي انبثق فيه ظل اميمة من خلف ادهم عندما تراءت له جارية سمراء فاتنة في الحديقة من قريبات أمة، فاشبعت اشواقه واكتمل له الحس الحيوي بالوجود. كما اشبعت ماكان يوده في نفسه من تجريب للمجهول ونزوع للمغامرة وارتكاب للخطر والخطأ، منذ ذلك الحين والمرأة في أولاد حارتنا تمثل النصف المختفي من على سطح الأحداث في ادوار البطولة الأولى. وان كانت تشغل دائما الدور الثاني باطراد، لكن رؤية لجيب محفوظ لهذا الدور تميل الى أدانته في عمومه، ولن نستند في ذلك الى دور أميمة في طرد ادهم من البيت الكبير فهذا راجع الى النموذج الكوني الكبير، ولكنا ستقف عند لحظتين:-

اولاهما: عندما اخذ يعمر كوخ إدريس بالذرية. فاختار له بنتا واحدة هي هند على وجه التحديد، مما لم يرد في أي نص تراثي قديم.، وكاد يسند اليها سبب مأساة قدري في



قتل اخيه، بينما عمر كوخ ادهم بالذكور، وهذه قسمة لها دلالتها، ولها اهميتها فى حفظ التوازن وضبط المسافات الروائية.

ثانيا: عندما اتفق رفاعة مع اصحابه على الفرار وتعاهدوا على ذلك ليلة العشاء الأخير، فإن ياسمينة. الزوجة الشبقة غير المشبعة، هى التى تخونهم وتشى بهم الى الفتوة الذى تتعشقه وتذوب فى حضنه، ولا ينفع لها بعد ذلك أن تولول إشفاقا على رفاعة الرقيق من ضربات الغدر قاتلة إنها لم تكن تقصد قتله، لكن صنيعها الذى ياتى مخالفة صريحة للنموذج التراثى فى إسناده لدور الخيانة الى رجل آخر هو يهوذا يشير الى طبيعة الدور الذى يؤثر المؤلف ان يخص به المرأة التى تنحدر فى معظم اصلابها من ذرية إدريس وإن كان دور «قمر» رفيقة قاسم الحانية الودود قد خفف نسبيا من وطاة هذه الثنائية الفادحة، ومن قبلها هدى زوجة الناظر ومحتضنه جبل، مما يلطف من هذه الحدة. وتأتى عواطف- شريكة عرفة- لتؤكد عودة التوازن بين ممثلى الذكورة والأنوثة فى إيقاع كونى لايحرم المرأة من النبل والسمو والرفعة.

١-٣ ولنتأمل الآن شفرة الفواعل التى تلعب دورا حيويا فى التحليل الأدبى منذ شرع «فلاديميربروب» فى روسيا منهجة لتصنيف الحكايات الشعبية على اساس «مورفولجى» او صرفى ومنذ كتب «سوريو» فى فرنسا خلال منتصف القرن كتابه المسرحى الطريف عن الاف المواقف الدرامية، ثم جاء «جريماس» فأسس التحديد الدلالى لوظائف الفواعل الأدبية فى ستة فواعل، فاذا القينا نظرة إجمالية على «أولاد حارتنا» من هذا المنطلق امكن لنا ان نستخلص الملاحظات التالية:

أولا: يبدو ان منظور الفواعل هو المسيطر على الرواية، فالعنوان نفسه يشير الى ذلك" اذ انها تتبع لجملة من النماذج العليا الكونية ذات البعد البشرى حينا والميتافيزيقى الذى يتجاوز حدود الانسان العادى عندما يمس ماوراء الطبيعة كقوة مهيمنة ورسالة موجهة وطاقة فاعلة حينا آخر. لكن يظل منظور الفواعل هو ابرز مايجمع خيوط الاحداث وينتظم العمل الروائى. ويضفى عليه وحدته المتماسكة وبنيته الدالة.

ثانيا: ان الرواية- وهى مقسمة طوليا الى خمسة ابواب- سرعان ماتنحل عند تحكيم هذه النظرة الى شطرين: يتمثل الاول فى المطلع والختام: فى ادهم وعرفة من جانب، ويتمثل الثانى فى الأبواب الثلاثة الوسطى المتعلقة بجبل ورفاعة وقاسم من جانب آخر. ذلك لأن نموذج الفاعلية يكاد يتطابق فى هذا القلب الوسيط، لكنه لايمضى على نفس النسق فى المطلع والختام. ولتحدده ببساطة أولية قابلة للمراجعة كى توضح تشكيله الأساسى، ففى المطلع نجد الفواعل والممثلين لها تمضى على النحو التالى:-

الفاعل: ادهم/ قدرى
الموضوع: الطاعة والامتثال
المرسل: الجبلاوى
المرسل إليه:ادهم/ادريس/ همام
العائق: ادريس / أميمة/ الطموح

ويلاحظ ان الادوار قد تتداخل أحيانا فى شخص واحد او اكثر، وهذا طبيعى لأن القوى المحركة للأحداث والممثلة لعناصر الصراع فيه متشابكة لكن يظل النموذج محددا بالرغم من تمازجه. اما الختام فإنه يتبدل اساسا ليصبح هكذا:

الفاعل: عرفة

الموضوع: اكتشاف طاقة السحر

المرسل : عرفة

المرسل إليه: الناظر والفتوات والناس

المعين : حنش/ الناظر/ المرأة

العائق: الجبلاوى/ الناظر/ الفتوات/ المرأة

فيتوحد الفاعل مع المرسل، وتختلط اوراق المعين والعائق، إذ يتذبذب المثلون فى المواقف المختلفة، ويتراوحون بينها اما نموذج الشطر الوسيط، وهو يمثل النقل الروائى المتوازن خاصة بمقابلته بما قبله وما بعده من فواعل متغيرة ومتبادلة ، فهو ثابت ومنتظم يمضى على النحو التالى بشكل شبه دائم، مع بعض التغييرات اليسيرة فى الممثلين وطبيعة المواقف ودرجة تعقيدها:

الفاعل: جبل/ رفاعة/ قاسم

الموضوع: ادارة الوقف لتحقيق العدل

المرسل: الجبلاوى

المرسل إليه: بعض الأحياء عند جبل ورفاعة/ كل الحارة عند قاسم

المعين: انصار شخصيات الفواعل

العائق: الناظر والفتوات على اختلاف اسمائهم. ومن الملاحظ ان علاقة الجبلاوى بلوحة الفواعل تظل مثبتة فى دائرة المرسل خلال الأبواب الأربعة الأولى. ولكنها تختل فى الباب الخامس عند تحوله الى عائق سواء كان ذلك قبل مقتله او بعده. كما يلاحظ أن كشف القوى المحركة للأحداث ووضعها فى نسق متصل ومتمايز يبرز لنا بصفاء طبيعة الهدف او الموضوع فى كل المراحل ودرجة قابليته النسبية- دائما عند المؤلف- للتحقيق عبر التاريخ.

٢-٣ ونظرا لأهمية هذا المحور- وهو الموضوع- فلتحدد طبيعة علاقته كعنصر فى بنية الفواعل الروائية بنظام التشفير الكلى للعمل، خاصة دوره فى عملية التمايز الجوهرية بين لغة النموذج الدينى التراثى ورؤية الرواية الفنية، فهو يمثل المحرك الأساسى للشخوص والحوادث ،فإدارة الوقف واقتسامه بالحق والعدل، والهمة والنشاط فى تعميره كانت أهداف الجبلاوى لا منذ اختياره لجبل فحسب، بل منذ تفضيله لأدهم نفسه على أخوته، وقد مارس ذلك مباشرة وهو فى البيت الكبير الذى لايتسع له معادل إشارى واحد: «فأخذ يذهب كل صباح الى إدارة الوقف فى المنظرة الواقعة الى يمين باب البيت الكبير ، وعمل بهمة فى تحصيل اجور الاحكار وتوزيع انصبة المستحقين، وتقديم الحساب إلى ابيه، وابدى فى معاملة المستأجرين لباقة وسياسة، فرضوا عنه على رغم ما عرف عنهم من مشاكسة وفظاظة.

وعندما كانت تتوق نفسه إلى التنعم بالحديقة وتستمرئ مافيها من لذة فردوسية كان يرى احيانا أن إدارة هذا الموقف نشاز فى منظومة حياته، لكنه واجب لاسبيل الى التخلى عنه مادام قد كلف به، وماشجى ما كان يحدث نفسه قائلا: «الحديقة وسكانها المغردون، والماء والسماء، ونفسى النشوى، هذه هى الحياة الحقة، كأننى أجد فى البحث عن الشئ. ماهذا الشئ؟ الناى احيانا يكاد يجيب، ولكن السؤال يظل بلاجواب، لو تكلمت هذه العصفورة بلغتى لشفت قلبى باليقين، وللنجوم الزاهرة حديث كذلك، اما تحصيل الايجار فنشاز بين الأنغام، وبغض النظر عن ضغط التوق واشواق العاطفة البهمة للحب والمرأة فى هذا المشهد فأننا نود ان نبرز من هذا



التتبع الموضوعى حقيقة جوهرية، وهى ان ممارسة ادهم لادارة الوقف وهو فى كنف البيت الكبير تعديل جذرى فى دلالة النصوص الأولى يشير الى امرين:

أولهما: ان العدل والحق والانتاج هى هدف الفعل فى حياة الحديقة مثلما هى هدفه المتحقق حيتا، والمعطل فى أكثر الاحيان، فى حارتنا.

وثانيهما: أن سر اختيار ادهم دون اخوته هو كفاءته فى ادارة الوقف لامجرد امتحان للطاعة ولا اختبار للسلطة، وبذلك فإن عصيان ادريس لاينبغى تفسيره على انه مجرد توزيع لأدوار الخير والشر فى لعبة الوجود. وانما هو اشارة لأولوية العمل على النزعات التجريدية الميتافيزيقية.

ومعنى هذا ايضا ان الصراع فى الرواية لايقوم بين الخير والشر فى المطلق، وانما تجسد فى بؤرة جديدة تماما هى ارادة سكان الحارة فى انتظام الموازين والعدل بين الجميع وشيوع الوفرة والرخاء والعمران. وما انحراف الاجيال المتعاقبة، ومحاولات التصحيح التى قام بها كل من جبل ورفاعة وقاسم الا تأكيدا لحقيقة بادهة هى حق ابناء الحارة جميعا فى خيرات الوقف بالتساوى، مهما كانت شروط الواقف السرية التى لم يطلع عليها احدا. ووصيته التى اخفتها السلطات فى مختلف الأزمان- حتى ليتطرق الشك الى عرفة انها وجدت اصلا- إيثارا لمصلحتها الخاصة وعدوانا على الآخرين.

وبهذا يصبح اتخاذ موضوع هذه الإمثولة عدالة توزيع الوقف عبر الأجيال المتباعدة وضعا جديدا ورؤية مستحدثة لاتتطابق مع المفهوم التقليدى للتراث الدينى، بل هو مفهوم يحفظ للرواية استقلالها وتماسك قوانينها الداخلية التى تحكم كونها المصغر أيا ماكانت علاقته بهذا الكون المختلط الاكبر.

مجلة «الاذاعة والتلفزيون»
١٩٨٩/٢/١١

د. نصر حامد أبو زيد

اعطاء «العيش» لخبازه، أو العودة لمحاكم التفتيش

من علامات التخلف الفكرى والعقلى فى حياتنا الثقافية التطوع بابداء الرأى وإصدار الحكم من جانب غير ذوى العلم والخبرة فى الموضوع المطروح للنقاش. لكن مما يزيد الطين بلة، ويعمق التخلف ويرسخه،، أن يصمت أهل العلم والخبرة تهاونا أو تقية أو تواطؤا، فيشيع الجهل فى حياتنا. واذا كان هذا بالضبط هو مايشكو منه علماء الدين، حيث يعيبون على بعض قطاعات من شبابنا التصدى للفتيا فى شئون العقيدة والدين دون أن يكونوا مؤهلين لذلك، فان تصدى هؤلاء العلماء أنفسهم لأصدار الأحكام وابداء الآراء فى مجالات لاتؤهلهم لها معرفتهم وخبرتهم يضعهم فى خانة واحدة مع أولئك الشباب الذين يصفونهم بالجهل والجرأة غير المحمودة.. الخ تلك الأوصاف التى نجل علماءنا عن الاتصاف بها.. من مظاهر ذلك تصدى رجل الدين للفتيا فى شئون العلم، حيث سمعنا من يحرم بعض وسائل العلاج من الأمراض، مثل زرع الأعضاء وغسيل الكلى، أو ابقاء المريض الغائب عن الوعى فى العناية المركزة متصلا بأجهزة التنفس الصناعى، وذلك بدعوى أن تلك الاجراءات تؤخر لقاء الانسان بربه. وهناك برنامج تليفزيونى ذو شهرة فائقة ويشاهده جمهور يصعب حصره من الخليج الى المحيط، اسمه «العلم والايمان»، يرسخ كل ماهو ضد العلم، ويسخر من قيمه التى يتصور أنها تتناقض مع تأويلاته الخاصة للدين.

ورجل الدين حين يتعرض لقضايا العلم لايحق له أن يناقش الا ماهو معروف للعامة، أما أن يناقش الأمور الدقيقة التى لايصح مناقشتها إلا بين المتخصصين فانه بذلك يستغل سلطة الدين للتأثير على الناس وتزييف وعيهم. ومايحدث فى مجال مناقشة الأمور العلمية يحدث فى مجال مناقشة شئون الابداع الفنى والأدبى. لقد كان الشيخ محمد الغزالى هو الذى كتب تقريرا عن رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ- حسب تصريح أدلى به للصفحة الأدبية للأخبار منذ عدة أسابيع- لرئيس الجمهورية الأسبق جمال عبد الناصر. وعلى أساس هذا التقرير تم منع نشر الرواية فى مصر. وحين نادى البعض بإلغاء القرار والسماح بنشرها فى مصر بمناسبة حصول الكاتب على جائزة نوبل كتب الشيخ الغزالى فى عموده الأسبوعى بجريدة الشعب «هذا ديننا» يتوعد الكاتب والنقاد بشن الحرب من

جديد ضد الكاتب والرواية. وتصدى الشيخ الشعراوى للراحل توفيق الحكيم حين بدأ سلسلة من المقالات بعنوان «حوار مع الله»، ولم يوقف هجومه الا بعد أن غير الكاتب العنوان. ولسنا نريد هنا أن نستعيد الزوبعة التى أثيرت حول رواية سليمان رشدى باللغة الانخليزية، وهى الزوبعة التى تورط فيها كثير من النقاد، فهاجموا الرواية بالسماع دون أن يكلفوا أنفسهم عناء القراءة والتحليل. وأخيرا يفجؤنا هذا القرار الذى أعلنه منذ أيام وزير الثقافة بوقف عرض مسرحية «اللعبة» فى مهرجان المسرح التجريبى، مع وقف التعامل مع المخرج. وقد استنكر أحد الصحفيين ظهور مخرج تلك المسرحية فى أحد البرامج التليفزيونية، متعللا بأن هذا الظهور يمثل انتهاكا لقرار السيد الوزير بوقف التعامل معه. وها هو الشيخ الغزالى مرة أخرى يشهر سيفه ضد أحد الكتاب لأنه قدم وصفا- رأه الشيخ غير لائق- لاقامه حد القصاص.

والمغزى من ايراد هذه الوقائع كلها ليس الدفاع عن الأعمال التى يهاجمها رجال الدين، بقدر مناقشة المبدأ نفسه، مبدأ التطوع بابداء الأراء واصدار الأحكام فيما لايحسنه المرء. ورجل الدين لايمكن استثناؤه ونحن نناقش مدى مشروعية هذا السلوك فى ثقافتنا، فاختصاصه فى شئون العقيدة والدين ليس مبررا يسمح له بتجاوز حدود المجال المعرفى الذى يحسنه، ليزج بنفسه فيما لايحسن، هذه ناحية، والناحية الأخرى أنه مطالب حين يدلى برأى فى شأن من شئون الحياة الكثيرة، ومنها العلم والفن والأدب والسياسة والاقتصاد.. الخ، أن يقف عند حدود الرأى، ولايتجاوز ذلك الى إصدار حكم. فمن حق رجل الدين- بوصفة مواطنا ومثقفا- أن يدلى بما يشاء من آراء، لكنه حين ينتقل من حدود ابداء الرأى ويدخل فى منطقة اصدار الحكم يتوهم الناس أن ماصدر عنه من أحكام إنما هى أحكام دينية لاتقبل النقاش ولا المراجعة. الشيخ الشعراوى مثلا لم يقرأ منذ أربعين عاما من الكتب سوى كتاب الله- وهذا ماقاله بنفسه فى حوار تليفزيونى- وهذا شأنه الذى لايحاسبه أحد عليه، لكن من حقنا أن نطالبه أن يكف عن ابداء الآراء واصدار الأحكام فى الشئون التى كف عن الاطلاع على تطوراتها المعاصرة. بل وأكثر من ذلك نرى من واجبنا أن نطالبه بأن لايقول ذلك على سبيل الفخر، لأنه شخصية عامة لها تأثيرها، حتى لاتتصور الأجيال الصاعدة أن قراءة كتاب الله- وحده- تكفى لمعرفة كل شئون الحياة. وذوق الشيخ الغزالى مثلا فى الفنون والآداب يقف عند حدود تذوق الأعمال الفنية والأدبية ذات المغزى الأخلاقى التوجيهى الواضح والمباشر. لكن ذوقه هذا يمثل حريته الشخصية التى لايصح أن يفرضها على الأخرين.

والاهم من ذلك أنه يجب عليه أن يوضح للناس أن أحكامه على هذا العمل الفنى أوذاك ليست من الدين، بل من الرأى الشخصى الذى يصح معه الخلاف والرفض.

أن احترام التخصص علامة من علامات الرقى التى يجب أن نحرص عليها، والاعدنا الى العصور الوسطى وماقبلها، حيث الكاهن هو العالم والطبيب والشاعر ومندوب الألهة، وعدنا الى عصور محاكم التفتيش حيث رجل الدين هو الفيصل فى كل الشئون. وفى مجال الفنون والآداب يجب أن يكون الفيصل فى الحكم على الأعمال نابعا من طبيعتها الجمالية،

فهى لاتخضع لمقولات التحليل والتحريم. ولقد كان رد حسان بن ثابت- شاعر الرسول- على عمر بن الخطاب ردا مفحما حين اعترض عليه وهو ينشد أبياتا من الشعر فى المسجد، تصور عمر أنها أبيات تطرح قيما ومفاهيم تتناقض مع هيبة المكان. قال عمر: أفحش فى مسجد رسول الله؟! فكان مما قاله حسان ردا على استنكار عمر: انما الفحش عند النساء. ومعنى ذلك أن «الفحش» فعل بينما الشعر قول، ولايجوز أن تعامل الأقوال معاملة الأفعال. وماتزال صيحة القاضى عبد العزيز الجرجانى، صاحب كتاب «الوساطة» فى نقد الشعر، تدوى «الشعر بمعزل عن الدين» بمعنى أن للقول الشعرى مقاييس خاصة يحاسب على أساسها، عبر مقاييس التحليل والتحريم، التى هى مقاييس دينية . ان رجال الدين الذين يشكون من جرأة الشباب- أو بالأحرى من اجترائهم- فى ادخال مقاييس التحليل والتحريم، فى كل تفاصيل الحياة الانسانية، عليهم أولا أن يراجعوا مسلكهم الذى لايحترم الحدود الفاصلة بين المجالات من جهة، ولايحترم حدود التخصص من جهة أخرى.

يتحدث الشيخ الغزالى فى عموده الأخير المشار اليه- مثلا- عن «الخيال الجامح» دون أن يحدد معيار الجموح الذى يتحدث عنه. ومن المؤكد أنه لايستطيع، ذلك لأن مفهوم «الخيال» يحتاج للوعى به- خاصة فى مجال الابداع الأدبى- الى مجالات معرفية ليس الشيخ مؤهلا للولوج فيها. ويصف عملا أدبيا- قد يكون ضئيل القيمة من الناحية الأدبية، على سبيل الفرض والتقدير- بأنه «الفن المؤنث» الذى يمكن أن يؤدى الى تحسين القبيح وتقبيح الحسن، وبذلك يدخل نفسه فى عبارات غامضة فضفاضة. ولو تأمل قليلا مسألة «التحسين والتقبيح» تلك لأدرك أنها احدى غايات الأعمال الأدبية والفنية الرفيعة، بشرط أن يزيل عنها الطابع الأخلاقى الصارم الذى أغرقها فيه. إن مهمة الآداب والفنون تنمية الأذواق وتعميق الوعى الجمالى لدى الأفراد والجماعات، وهذه مهمة لاتتحقق بتقديس القيم المستقرة أجتماعيا مهما كان قبحها وتخلفها، بل تتحقق بنفى القائم عن طريق «التقبيح» ، وتأكيد الوعى الأرقى انسانيا واجتماعيا عن طريق «التحسين» . ومعنى ذلك أن التحسين والتقبيح فى الآداب والفنون لايعتمد على ألية المخادعة أو الايهام الكاذب كما يتصور الشيخ، الذى يستند- ربما دون وعى- فى أحكامه الى تراث نقدى كلاسيكى يتصور الفن عملية ايهام ومخادعة، بل التحسين والتقبيح أداتان لنفى وعى متخلف ، وهو قبيح لأنه كذلك، وترسيخ وعى أرقى، وهو لذلك حسن جميل.

والأخطر من الحكم على الأعمال الأدبية والفنية وفق مقاييس خارجة عن طبيعتها، بل ومتناقضة مع تلك الطبيعة، أن رجل الدين يعمم حكمه على الأديب والفنان، فلايكون العمل هو وحده المدان والملعون، بل تكون اللعنة والادانة من نصيب صاحب العمل، فيوصف الكاتب بأنه «كذوب». وهذا الانتقال من العمل الفنى أو الأدبى الى صاحبه يتجاهل ان الفن والأدب نتاج نشاط تخيلى، ومن هنا لايصح أن يوصف- فضلا عن ان يوصف صاحبه-- بالصدق أو بالكذب. الصدق والكذب مقاييس أخلاقية يصح أن يوصف بهما الكلام العادى ذو الطبيعة الأخبارية والاعلامية المباشرة، لكنها لاتصلح



للحكم على الفن والأدب. لو كان مشايخنا قد قرأوا الشيخ عبد القاهر الجرجانى قراءة واعية ، خاصة فى كتابه «اعجاز القرآن»، لأدركوا أن وصف العمل الأدبى - والشعر خاصة- وفق مقاييس الصدق والكذب، انما هو وصف لايعتد بطبيعته الخاصة، أى لايكون وصفا له من حيث هو أدب وشعر. وبعبارة أخرى تكون الأحكام الصادرة أحكاما لايعتد بها. إن مشكلة تصدى رجال الدين للحكم على الفنون والأداب ليست فى مدى مشروعية أحكامهم تلك، فهى غير مشروعة كما رأينا، لكنها رغم ذلك تمثل خطرا يجب التصدى له، لما يتمتع به رجل الدين فى ثقافتنا من مكانة تعطى لأحكامة قوة الدين ذاته. ولأن هذه المكانه تمثل مسئولية فادحة فعلى علماء الدين أن يتعلموا أولا مايريدون تعليمه للشباب المتطرف، أى يتعلموا ترك«العيش» للخباز. فان لم يفعلوا صح عليهم حكم التطرف الذى يحكمون به على الشباب، ولأننا لسنا مغرمين بالتطوع باصدار الأحكام نكتفى هنا باستدعاء قول الشاعر:

يا أيها الرجل المعلم غيره
هلا لنفسك كان ذا التعليم

الشيخ مصطفى محمد عاصى

عفوا ياسادة:
لاتصنعوا تناقضا بين الدين والفن

يتمشى موقف الاسلام من الفنون والآداب (شعرا ونثرا غناء وأداء ولحنا) مع موقفه من الانسان نفسه..

فحيث إنه دين يكرم الانسان ويسعى لاسعاده ورفع الظلم والحرج عنه وإدخال السرور والبهجة والسعادة على نفسه وروحه وعقله فهو لايمانع من قول الشعر وكتابة النثر وسماع الغناء والألحان التى ترتفع بروح الانسان وترقى بذوقه، ووجدانه وتدفع عنه الملل والسآمة عملا بقول النبى صلى الله عليه وسلم فيماروى عن أنس رضى الله عنه (روحوا القلوب ساعة وساعة) حتى قال أبو الدرداء (إنى لأجم فؤادى ببعض (اللهو) لأنشط للحق. وقال على رضى الله عنه (أجمّوا هذه القلوب فإنها تمل كما تمل الأبدان)

وقول النبى (ص) فيما رواه البخارى ومالك وغيرهما عن ابن عمر (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة) صحيح البخارى ص٨ ص٤٥

وقوله صلى الله عليه وسلم لأبى بكر فى حديث عائشة فيمارواه البخارى: وكان عندها جاريتان من جوارى الأنصار تغنيانى بما تقاولت به الأنصار يوم بعاث. فقال أبو بكر مزامير الشيطان فى بيت رسول الله (ص) وذلك فى يوم عيد فقال الرسول يا أبا بكر لكل قوم عيد وهذا عيدنا».

كما استمع النبى (ص) لغناء على الدف من جويريات بنى النجار وهن يقلن نحن جوار من بنى النجار ياحبذا محمد من جار..

فقال رسول الله (ص) أتحببننى؟ قلن نعم يارسول الله.. قال: الله يعلم أن قلبى يحبكن..

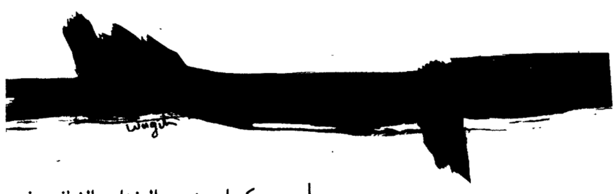
وفى هذا كله دليل على سماع الغناء على الآلة من المرأة لغير العرس. يدل على ذلك أيضا ما جاء عن ابن عباس مرفوعا أن أصحاب النبى (ص) جلسوا سماطين. وجاءت جارية يقال لها «سيرين» معها مزهر تختلف به بين القوم وهى تغنيهم وتقول:

هل على ويحكم.. إن لهوت من حرج؟

فتبسم النبى (ص) وقال لاحرج إن شاء الله تعالى» السيرة الحلبية ج٢ ص٦٦ وذكر أبو هريرة أنه سمع النبى (ص) يقول:

إن أخالكم لايقول الرفث.. يعنى بذاك ابن رواحه حين يقول:





وفينا رسول الله يتلوكتابه
اذا انشق معروف من الفجر ساطع
أرانا الهدى بعد العمى فقلوبنا
به موقنات أن ماقال واقع
يبيت يجافى جنبه عن فراشه
اذا استثقلت بالكافرين المضاجع
صحيح البخارى ح٨ ص٤٤

بل أن رسول الله (ص) كان فى بعض الأحيان يطلب من حسان بن ثابت أو عبد الله بن رواحه أن يحرك بالقوم أثناء المعركة. أو يهجو المشركين. فقد روى البخارى عن عائشة قالت إستأذن حسان رسول الله فى هجاء المشركين. فقال الرسول (ص) فكيف بنسبى؟

فقال حسان لأسلنك منهم كما تسل الشعرة من العجين..

كما روى عن البراء بن عازب قوله (ص) لحسان (هاجهم وجبريل معك) كل هذا وغيره جعل أهل المدينة ومن وافقهم من أهل الظاهر وجماعة من العلماء والصوفية يرخصون فى السماع والغناء ولومع العود واليراع... حتى أن ابن حزم قال «لايصح فى الباب حديث أبدا وكل مافيه موضوع»

(نيل الاوطار ح٨ ص ١٠٠)

وحكى ابو منصور البغدادى الشافعى فى مؤلفه فى السماع ، أن عبد الله بن جعفر كان لايرى بالغناء بأسا ويصوغ الألحان لجواريه ويسمعها منهن على أوتاره.. وكان ذلك فى زمن أمير المؤمنين على بن أبى طالب.. وحكى الاستاذ المذكور مثل ذلك أيضا عن القاضى شريح وسعيد بن المسيب وعطاء بن أبى رباح والزهرى والشعبى وعمر بن عبد العزيز.

(نيل الأوطار ج٨ ص١٠١)

كما ذكر الشوكانى فى مؤلفه ماحكى الماوردى عن معاوية وعمر بن العاص أنهما سمعا العود عند ابن جعفر.. وسمع حسان بن ثابت من (عزة الميلاء) الغناء بالمزهر بشعر من شعره...(ونقل أن مذهب الامام مالك يبيح الغناء بالمعازف) (نيل الأطار ج٨ ص١٠١)

وروى الحافظ أبو محمد بن حزم فى رسالته فى السماع بسنده إلى ابن سيرين قال: أن رجلا قدم المدينة بجوار..فنزل على عبد الله بن عمر. وفيهن جارية تضرب فجاء رجل فساومه فلم يهو منهن شيئا. قال ابن عمر انطلق الى رجل هو امثل لك بيعا. قال من هو؟ قال عبد الله بن جعفر»

فهذا إقرار من عبد الله بن عمر بجواز السماع وهو صحابى ابن صحابى جليل. كما أن «عبد الله بن الزبير» كان له جوار عوادات.

وأن ابن عمر دخل عليه وإلى جنبه عود.. فقال ماهذا ياصاحب رسول الله؟ فناوله إياه. فتأمله ابن عمر فقال هذا ميزان شامى.. قال ابن الزبير نعم يوزن به العقول.. بل إن الفاكهانى قال لم أعلم فى كتاب الله ولا فى السنة حديثا صحيحا صريحا فى تحريم الملاهى.. وإنما هى ظواهر وعمومات يتأنس بها.. لا أدلة قطعية.. وقال أبو بكر بن العربى فى كتابة الأحكام «لم يصح فى التحريم شئ»

(جـ ٨ ص١٠٣ نيل الأوطار)

وماروى فى الموضوع من أحاديث تحرم أو تمنع فبعضها إما ضعيف أو غريب أو مضطرب الرواية.. كما أن مضامين هذه الأحاديث لاتتفق وروح الشريعة السمحاء التى تحتفى بالحياة كما أن البعض الاخر من هذه الآحاديث كان مرتبطا ببعض العادات والتقاليد العربية، ولو قلنا بتحريم اللهو لمجرد كونه لهوا لكان جميع مافى الدنيا محرما لأن الله تعالى سمى الدنيا لهوا فقال تعالى «إنما الحياة الدنيا لعب ولهو» ولم يقل أحد بتحريم الحياة كلها.. فتحريم الفن باسم الدين لم يتفق عليه العلماء كما أنه مما لايتفق مع العقل السليم والوجدان المستقيم كما أنه عجز عن ممارسة ألوان التعبير عن الحياة بأشكالها الراقية، وابراز صور الخير والشر فى صور ناطقة معبرة بالحركة والكلمة للعظة والاعتبار والأمل فى الغد..

ويتوقف الأمر على مضمون الفن وقيمته ومدى تعبيره عن المعانى الطيبة والايجابية فى حياة البشر والصور المضيئة للنفس الانسانية إبداعا شعرا كان أونثرا غناء أو لحنا.. عملا بقول النبى (ص) فيما رواه مسلم والترمذى عن ابن مسعود حين قال:

«إن الله جميل يحب الجمال» ومارواه مسلم أحمد عن أبى هريرة أن النبى (ص) قال (أن الله طيب لايقبل إلا الطيب).

كما أن الضحك والبكاء والفرح والحزن من طبيعة الانسان فطره الله عليها فهو الذى أضحك وأبكى..

ومجافاة هذه الطبيعة البشرية أمر يخالف روح الدين وسماحته ومن هنا تأتى الدعوة الى الفن الراقى الجميل الذى ينشد التقدم ويدافع عن الانسان وحقه فى الحياة والعدل والحق فى أى شكل من أدوات التعبير...

ولنتوحد جميعا حول رفض القبح ومايثير الغرائز الوضيعة ويشيع فى الناس فاحشة القول والفعل والترهل ، والسلبية واللامبالاه..

ولعل هذا هو السبب فيما ورد فى النهى عن الشعر وغيره لاحتى لايكون الغالب على الانسان الشعر بحيث يصده ذلك عن ذكر الله والعلم والقرآن كما يقول الإمام البخارى «جـ٨ ص٤٥ وإلآ لما كان للأدب العربى بكل فنونه وإبداعاته هذا التوهج فى حياة الأمم والشعوب التى فتحها المسلمون أو اتصلوا بها فها هو أدب القرآن الكريم وإعجازه. وشعر الحماسة وفن القصة. وروايات التاريخ وخزائن الأدب حتى أنه مازال لشعر عنترة وإمرئ القيس ومدائح حسان والبوصيرى، وحماسة أبى تمام وسيف الدولة وقصائد ابن زيدون ووصفيات البحترى ومقامات الحريرى وكتابات ابن المقفع ولزوميات أبى العلاء وموسيقى الرازى وابن صنوع وحكم الشريف الرضى وابن عطاء الله وألحان سيد درويش ومسرحيات شوقى والحكيم وغيرهم كثير لها هذا القبول الواسع والصدى الطيب فى النفسى والخيال، فالله هو الكمال والجمال والرحمة الشاملة لكل الكائنات.

حوار الأنداد

أرسلت فريدة النقاش هذا الرد للأستاذ فهمى هويدى، تعقيبا على المقال الذى كان قد نشره بالاهرام، وتعرض فيه لعمودها فى «الأهالى» حول إيقاف مسرحية اللعبة وتأديب مخرجها. وكانت فريدة النقاش تظن أن الديمقراطية التى ينادى بها فهمى هويدى، والدعوة للحوار المسئول التى يرفع شعارها دوما، سيجعلانه ينشر هذا الرد. ولكن بعد أربعة أسابيع، خاب الظن ولذلك، فأدب ونقد، تنشره هنا ضمن ملفها حول «وصاية الدين على الأدب».

الأستاذ الزميل فهمى هويدى

تحية طيبة وبعد

قرأت مقالك يوم الثلاثاء الماضى الذى علقت فيه على مقالة لى بخصوص موضوع مصادرة عرض **«اللعبة»** للمسرحى **«منصور محمد»**، وأود أن أوضح بعض النقاط التى قد تكون فاتتك، وهى بالقطع قد فاتت القراء الذين لم يقرأوا سوى مقتطفك من مقالى، مما قد يحدث لبسا فى الأمر.

إن المشهد الذى صادرت وزارة الثقافة من أجله العرض التجريبى كان تعبيرا رمزيا وكشفا عن حالة الإنتهاك العامة التى يتعرض لها العرب والمسلمون على كل المستويات القومية والإجتماعية والانسانية. وقد نفى المخرج أى قصد لإهانة المشاعر الدينية، كما رفضت أنا فى مقالى بوضوح مثل هذه « لاأحد يقبل إهانة الرموز الاسلامية والمسيحية» ولهذا كانت دعوتى التى كررتها دائما ومازلت ألح عليها، وهى ضرورة الفصل الكامل بين الدين والثقافة، وهو الفصل الضرورى لحماية كل منهما، وذلك بعد أن خرجت الثقافة من الدين منذ زمن بعيد، وتعددت مستوياتها ومنابعها وأدواتها. ومنها- على صعيد الفن- الرمز والايحاء الذى لجأ اليه المخرج.

إن أحدا لايعترض ولايجادل فى سلطة المقدس الروحية وسطوته على قلوب الناس، ومن ثم هو لايجرؤ على إهانتها، ولكن حين يتحول «المقدس» إلى مؤسسات ونظم حكم وهيئات مستفيدة، فإننا نعارض سطوة كل هذه المؤسسات، ونصر على أن تلتزم حدوداً معينة، فلا تمارس سلطة لاعلى الثقافة ولاعلى السياسة، لأنها فى هذه الحالة تحول الدين إلى مجموعة مصالح دينوية وتفسر كل شىء لحماية هذه المصالح. وتاريخ الكنيسة الكاثوليكية فى ملاحقة حرية الفكر صراحة معروف. كذلك فإن واحدا من رجال الدين المسلمين هو الشيخ «**محمود طه**» قد أعدم شنقا فى السودان نتيجة لفتوى..

أنا لم أقل أبداً إن معنى حرية التفكير أو الإبداع هو «عدم التزامه بأية قيمة على الاطلاق». وليس هناك من لايلتزم بأية قيمة فى عمله الفنى أو الفكرى. فحتى «الفوضويون» لهم قيمهم. لكن دعواى هى أن حرية الإبداع والفكر هى فى حد ذاتها قيمة عليا توصلت إليها البشرية عبر معارك طويلة وينبغى أن نحافظ عليها حتى ونحن مختلفون.

إن حرية الإبداع- وهى ما مارسها المخرج الشاب- تضبط ايقاعاتها وتشكل محدد اتها الفنية بقدرة العقل الحر والروح الطليق، حيث تتخلق الحالة الجمالية والروحية من التواصل العميق بين الفنان وجمهوره، وبين المفكر وتلاميذه وقرائه، وحتى مخالفيه، وهى حالة تحققت حين عرض مشهد «الشعوذه» الذى إستخدم فيه المخرج أسلوب المبالغة ليكشف حجم الكارثة، فلمعت كالشهاب فكرة وصورة الإنتهاك الشامل تلك، وكأنما يريد أن يستفز جمهوره ليحتج بقوة تساوى هذه (القوة الرمزية) الهائلة فى التكوين الذى توصل اليه، وهو تحول الكعبة المشرفة إلى برميل نفط.

ولعلك لاتعرف أن العرض قد جرت مصادرته (وهى أول سابقة من نوعها فى مهرجان للتجريب) لأن سفارة عربية إحتجت، بطبيعة الحال، لأن المعنى السياسى وضعها فى حرج بالغ.

وطالما إختبرنا فى تاريخنا تلك الطريقة الخبيثة التى يتخفى بها الهدف السياسى المحدد وراء لافته دينية.

ولذا يطالب العلمانيون- وأنا منهم- بالفصل الكامل بين الدين والسياسة.

وبالمناسبة فإن العلمانية لاتعنى الإلحاد، فالالحاد حالة فكرية والعلمانية حالة سياسية.

وردا على سؤالك لماذا تصاغ علاقة المقدس بالدنيوى باعتبارها علاقة رقابة وقسر، فإضافة لحقيقة أن «المقدس» ليس مجرد قيم مجردة عليا، بل يتجسد فى هيئات وحكومات، فإن

خطا رئيسيا فى تاريخ المقدس كله فى كل الأديان -وأنت خير العارفين- كان موجها حرية الفكر الفلسفى والعلمى، والأخلاقى، وعلاقة الرقابة والقسر ليست من إختراعنا، وقد أدرجت فى مقالى القصير عدة وقائع عن مصادرة **«فى الشعر الجاهلى» لطه حسين**، ومنذ ذلك الحين عجزت ستة أجيال متتالية عن إستكمال الجهد العلمى الذى بدأه عميد الأدب العربى.

كذلك يقرأ العالم كله رواية **«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ** بعد أن حصل على جائزة نوبل بينما يتداولها المصريون سرا ويربح منها تجار الكتب الآلاف.

كما صودر الجهد العلمى المرموق لأستاذنا الراحل **لويس عوض «مقدمة فى فقه اللغة العربية»** وعجز حتى المختلفون معه عن التوجه للرأى العام الذى جرى حرمانه من قراءة الكتاب.

كما صودر كتاب **الدكتور محمود اسماعيل «سوسيولوجيا الفكر الاسلامى»**، وزاد الطين بلة أن قام متطرفون باغتيال عالمين جليلين فى لبنان هما **«مهدى عامل» و«حسين مروة»** وأخرجاهما من الاسلام، رغم أنهما عالمان مسلمان ولم يعلنا غير ذلك.. وسجل مثل هذه المصادرات والماسى على إمتداد الوطن العربى والعالم الاسلامى طويل... طويل... كذلك فإن سجل المؤسسات الدينية المسيحية مع رعاياها ليس أقل طولاً فى هذا الصدد.

أما إستغرابك «لفكرة سكوت البعض على مصادرة آرائهم فى الشئون الدنيوية وعجزهم عن الدفاع عن حرية أصواتهم فى الإنتخابات أو حتى حرية أوطانهم، ثم إستبسالهم فى الدفاع عن حرية إهانة عقائد الخلق...» ففضلاً عن أننى أنتمى لهؤلاء «الخلق» ولم أتعرض أبدا لعقائدهم بالاهانة، فإنه يدهشنى أن توجه مثل هذا الاتهام لى أو لحزبى، وهو الوحيد الذى يمتلك برنامجا ديموقراطيا شاملا وفعليا، وهو يدافع فى كل الساحات عن الحرية للوطن والثروة للشعب، وقد دافع فى ساحات المحاكم والسجون حتى عن خصومه، ونحن دعاة حرية لنا ولغيرنا.

وكانت جريدة حزبنا سباقة سنة ٨٦ لفتح ملف التعذيب فى السجون المصرية حتى وصلت الحملة ضد التعذيب إلى القضاء، وقدم الضباط المسئولون عنه إلى المحاكمة، رغم أنه فى ذلك الحين لم يكن اليساريون هم الذين يتعرضون للتعذيب.

ورغم الملاحقة شبه الدائمة. التى تعرضنا لها فى حرياتنا وأرزاقنا وإستقرار أسرنا فلم يرهبنا سيف المعز ولم يغرنا ذهبه.

إن دعوتك فى آخر المقال للحوار المسؤول هى دعوة محمودة وجديرة بالاحترام، لكن ينتقص من مصداقيتها إتهامك للمختلفين معك «بالتدليس الفكرى»، أو بأنهم يصفون حسابات فكرية وتاريخية مع «المقدس». فالمقدس هو تراثهم أيضا أو أنهم يميلون مع «الهوى»..

لابد أن تتحرر دعوتك للحوار إذن من روح الاملاء حتى يقوم هذا الحوار الضرورى بين أنداد يحترمون بعضهم بعضا، ويقرون بادىء ذى بدء بأنهم مختلفون.

وتقبل إحترامى

فريدة النقاش



الجزء الأخير من الفصل الأخير

من أولاد حارتنا

الجزء الأخير من الفصل الأخير

من أولاد حارتنا

«عرفة»

ولما توثقت الألفة بين قدرى وعرفة، جعل يدعوه إلى سهراته الخاصة التى تبدأ عادة عند منتصف الليل، شهد عرفة سهرة عجيبة فى البهو الكبير، حفلت بكل ما لذ وطاب من مأكل ومشرب، ورقصت فيها نساء جميلات وهن عرايا حتى كاد عرفة يجن من الشراب والمنظر. فى تلك السهرة رأى عرفة الناظر يعربد بلا حدود، مثل وحش مجنون ودعاه إلى سهرة فى الحديقة، فى خميلة يحدق بها مجرى ماء مضاء الوجه بنور القمر. وكان بين أيديهما فاكهة ونبيذ، وأمامهما مليحتان إحداهما لخدمة المجمرة والأخرى لخدمة الجوزة. وهب نسيم الليل يحمل عرف الازهار ونغم عود واصوات تغنى:

ياعود قرنفل فى الجنينة منعنع يعجب الجدعان الحشاشة المجدع/ كانت ليلة بدرية يلوح قمرها مكتملاً اذا مال غصن التوت الريان مع النسيم، أو يبدو أعيناً من الضياء خلل شبكة من الأغصان والأوراق إذا رجع الغصن إلى مستقره. وسرت من يد المليحة والجوزة نشوة إلى رأس عرفة مع فدار مع الأفلاك، وقال:

-رحم الله أدهم.

فقال الناظر باسماً

-ورحم الله إدريس، ماذا ذكرك به؟

- مجلسنا هذا!

-كان أدهم يحب الأحلام، ولايعرف منها إلا ما أدخله الجبلاوى فى رأسه.

ثم وهو يضحك:

-الجبلاوى الذى أرحته أنت من عذاب الكبر!

انقبض قلب عرفة وانطأت نشوته فغمغم محزوناً:

-لم أقتل فى حياتى الا فتوة مجرماً

-وخادم الجبلاوى؟

-على رغمى قتلته

فقال قدرى هازئا

-أنت جبان ياعرفة.

فهرب إلى القمر ينظر إليه خلل الغصون تاركاً الغرزة لانغام العود، ثم جعل يسترق النظر إلى يد المليحة وهى ترص الحجر، واذا بالناظر يهتف به:

-أين انت يا ابن المذهول!

فالتفت نحوه باسماً وهو يسأل:

-أتسهر وحدك يا حضرة الناظر؟

-لا أحد هنا يليق بمساهرتى.

-وحتى انا لاسمير لى إلا حنش!

فقال قدرى باستهانة:

-عند درجة من السطول لايهمك ان تكون وحدك.

تردد عرفة قليلاً ثم تساءل:

-ألسنا فى سجن ياحضرة الناظر؟

فقال الآخر بحدة:

- -مــــاذا تريد مــــا دمنا مطوقين بأناس يمقتوننا!وذكر كلمات عواطف وكيف فضلت مسكن أم زنفل على بيته، فقال متنهداً:

-يا لها من لعنة..

-احذر ان تفسد علينا صفونا.

فتناول الجوزة وهو يقول:

-لتصف الحياة إلى الأبد.

فضحك قدرى قائلاً:

-إلى الأبد؟ حسبنا ان نضمن نفحة من نفحات الشباب مدى عمرنا بفضل سحرك!

فملأ صدره من عبير الحديقة المتطيب بنداوة الليل العميق ثم قال:

-من حسن الحظ ان عرفة لايخلو من فوائد!

ترك الناظر الجوزة ليد المليحة وهو يزفر دخاناً كثيفاً بدا مفضضاً فى ضوء القمر ثم قال بحسرة:

-لمَ يدر كنا الهـرم؟ ألذ الطعـام نأكله وأبهج الشراب نشربه وأطيب العيش نهنأ به لكن الشيب يزحف فى اوانه لايرده شىء كأنه الشمس أو القمر.

-لكن اقراص عرفة تحيل برودة الشيخوخة حرارة!

-ثمة شىء تقف أمامه عاجزاً!

-ما هو ياسيدى؟

بدا الناظر حزيناً فى ضوء القمر، وتساءل :

-ما ابغض الأشياء إلى قلبك؟

لعله السجن الذى وضع فيه، لعلها الكراهية المحدقة به، لعله الهدف الذى تنكب عنه. لكنه قال:

-ضياع الشباب!

-كلا، لاخوف عليك من ذلك.

-كيف وزوجى غاضبة؟

-سيجدن دائماً سبباً أو آخر للغضب.

واشتد هبوب النسيم مرة فارتفع حفيف الغصون وتوهجت الجمرات فى المجمرة. وتساءل قدرى:

-لماذا نموت يا عرفة؟

فرمقه بكآبة ولم ينبس فأردف الآخر:

-حتى الجبلاوى مات.

كأن ابرة انغرزت فى قلبه، لكنه قال: -كلنا أموات وأبناء أموات.

فقال فى ضجر:

-لست فى حاجة إلى تذكيرى بما قلت.

-ليطل عمرك ياسيدى.

-طال أو قصر فالنهاية هى تلك الحفرة التى تعْشقها الديدان.

فقال عرفة برقة:

-لا تدع الأفكار تكدر صفوك.

-انها لاتفارقنى، الموت.. الموت.. دائماً الموت، يجىء فى أية لحظة، ولأتفه الأسباب، أو بلا سبب على الاطلاق، أين الجبلاوى؟ أين الذين تتغنى بأعمالهم الرباب؟ هذا قضاء ما كان ينبغى ان يكون.

ولحظه عرفة فرأى وجهه شاحباً وعينيه تنطقان بالفزع، فبدا التناقض صارخاً بين حاله وبين مجلسه، فداخله قلق وقال برقة:

-المهم ان تكون الحياة كما ينبغى.

فلوح بيده غاضباً وقال بحدة نعت الصفو نعياً:

-الحياة كما ينبغى وأحسن، لاينقصها شىء، حتى الشباب تعيده الأقراص، ولكن ما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظل؟ كيف انساه وهو يذكرنى بنفسه كل ساعة؟

سر لعذابه، لكنه سرعان ماسخر من مشاعره، وتابع يد الحسناء بشوق وحنان، وتساءل فى سره منذا يضمن لى أن أرى القمر ليلة أخرى، ثم قال:

-لعلنا فى حاجة إلى مزيد من الشراب!

-سنفيق فى الصباح.

وجد نحوه ازدراء. وظن ان ثمة فرصة متاحة فأراد ان يخطفها فقال:

-لولا حسد المحرومين من حولنا لتغير مذاق الحياة فى افواهنا!

فضحك الناظر ضحكة ساخره وقال

-قول بالعجائز أجدر! هبنا استطعنا ان نرفع حياة أهل حارتنا إلى مستوى حياتنا فهل يقلع الموت عن اصطيادنا ؟

فهز عرفة رأسه فى تسليم حتى خفت حدة الرجل ثم قال:

-الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال.

-وحيث لايوجد منها شيء يا أحمق.

فقال وهو يبسم:

-نعم، لأنه معد مثل بعض الأمراض!

فضحك الناظر قائلاً:

-هذا أغرب رأى تدافع به عن عجزك.

فقال متشجعاً بضحكة:

-نحن لاندرى عنه شيئاً فلعه أن يكون كذلك، واذا حسنت احوال الناس قل شره، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة.

-ولن يجدى ذلك فتيلا.

-بل سيجمع الناس السحرة ليتوفروا لمقاومة الموت، بل سيعمل بالسحر كل قادر، هنالك يهدد الموتُ الموت.

وندت عن الناظر ضحكة عالية، ثم أغمض عينيه مستسلماً للحلم. وتناول عرفة الجوزة وشدّ نفساً طويلاً حتى اشتعل الحجر. وعاد العود بعد انقطاع يترنم وغنى الصوت الحنون «طول يا ليل» فقال قدرى:

-أنت حشاش يا عرفة لاساحر.

فقال عرفة ببساطة:

-بذلك نقتل الموت.

-لم لاتعمل انت وحدك؟

-انى أعمل كل يوم ولكن ما اعجزنى وحدى أمامه..

واستمع الناظر إلى الغناء ملياً دون حماس ثم سأله:

-آه لو تنجح يا عرفة! أى شيء تفعله لو نجحت؟!

فقال وكأنما أفلت منه القول:

-أردّ إلى الحياة الجبلاوى.

فلوى الرجل شفتيه بفتور وقال:

-هذا شأن يعنيك بصفتك قاتله!

فقطب عرفة متألماً وغمغم بصوت غير مسموع:

-آه لو تنجح يا عرفة!

وعند الفجر غادر عرفة بيت الناظر. كان مَن السطل فى عالم مسحور غائم المسموعات والمرئيات ولا تكاد تحمله قدماه. مضى ناحية بيته فى حارة غارقة فى النوم مفروشة الأديم بضوء القمر. وعند منتصف المسافة بين بيت الناظر وبيته- أمام باب البيت الكبير- اعترضه شبح لم يدر من أين أتى، وقال له فيما يشبه الهمس:

-صباح الخير يا معلم عرفة!

دهمه خوف لعله من المفاجأة انبعث، لكن تابعيه انقضا على الشبح وأمسكا به، وتفرس فيه فوضح لعينيه رغم ذهولهما انه شبح امرأة سوداء مرتدية جلباباً أسود يلفها من العنق حتى القدمين. أمر خادميه ان يتركاها فتركاها ثم سألها:

-مالك يا وليّة؟

فقالت بصوت أكد انها سوداء:

-أريد ان احدثك على انفراد.

-لم؟

-مكروبة تشكو اليك كربها!

فقال بضجر وهو يهم بالذهاب:

-الله يحنن عليك.

فقالت بضراعة نافذة:

-وحياة جدك الغالى ألا ماسمحت لى.

فحدجها بنظرة غاضبة لكنه لم يحول عن وجهها عينيه! تساءل أين ومتى رأى ذلك الوجه! وإذا بقلبه يخفق خفقة أطارت السطل من رأسه. هذا الوجه الذى رآه على عتبه حجرة الجبلاوى وهو مختف وراء المقعد فى الليلة المشئومة! وهذه هى خادمة الجبلاوى التى كانت تشاركه حجرته! وركبه خوف تخلخلت له مفاصله فحملق فى وجهها فزعاً. وسأله أحد الخادمين:

-نطردها؟

فخاطبهما قائلاً:

-اذهبا إلى باب البيت وانتظرا.

انتظر حتى ذهبا، فخلا لهما المكان أمام البيت الكبير، وراح يتفرس في وجهها الأسود الناحل وجبينها الضيق العالي وذقنها المدبب والتجاعيد المحدقة بفيها وجبينها. وقال يطمئن نفسه إنها من المؤكد لم تره تلك الليلة، ولكن أين كانت منذ وفاة الجبلاوي وماذا جاء بها؟! وسألها:

-نعم يا ستي؟

فقالت بهدوء:

-لاشكوى لي، وانما أردت ان أخلو اليك لأنفذ وصية!

-أية وصية؟

فمال رأسها نحوه قليلاً وهي تقول:

-كنت خادمة الجبلاوي وقد مات بين يدي!

-أنت!

-نعم أنا فصدقني.

ولم يكن في حاجة إلى دليل فسألها بصوت مضطرب:

-كيف مات جدنا؟

فقالت المرأة بنبرة حزينة:

-اشتد به التأثر عقب اكتشاف جثة خادمة، وبغتة احتضر فسارعت اليه لأسند ظهره المختلج! ذلك الجبار الذي دان له الخلاء!

زفر عرفة بصوت حار كدر سكون الليل، وانخفض رأسه في حزن كأنما يداريه عن ضوء القمر، وإذا بالمرأة ترجع إلى حديثها الأول قائلة:

-جئتك تنفيذاً لوصيته.

فرفع رأسه اليها مرتعشاً متسائلاً:

-ماذا عندك؟ تكلمي.

فقالت بصوت هادىء كنور القمر:

-قال لي قبل صعود السر الألهي «اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني ان جده مات وهو راض عنه».

فانقض عرفة كالملدوغ وهتف بها:

-يا دجالة! ماذا تمكرين؟!

-سيدي، حفظتك العناية.

-خبريني اي لعبة تلعبين؟

فقالت ببراءة:

-لاشيء غير ما قلت والله شهيد

فسألها بارتياب:

-ماذا تعرفين عن القاتل؟

-لا أدري شيئاً ياسيدي، منذ وفاة سيدي وأنا طريحة الفراش: وأول ما فعلت بعد شفائي ان قصدتك.

-ماذا قال لك؟

-اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه.

فقال عرفة بتحد:

-كاذبة! أنت تعرفين يا ماكرة انني.. (ثم مغيراً نبرته) كيف عرفت بمكاني!

-سألت عنك أول ما جئت فقالوا لي إنك عند الناظر فلبثت انتظر.

-ألم يقولوا لك إنني قاتل الجبلاوي!

فقالت بارتياع:

-ما قتل الجبلاوي أحد! وما كان في وسع أحد ان يقتله.

-بل قتله الذي قتل خادمه.

فهتفت بغضب:

-كذب وافتراء، لقد مات الرجل بين يدي.

وجد عرفة رغبة في البكاء لكنه لم يسفح دمعة واحدة، ورنا إلى المرأة بطرف منكسر فقالت ببساطة.

-افوتك بعافية.

فسألها بصوت غليظ متحشرج كأنه صوت ضميره المعذب:

-اتقسمين على انك صادقة فيما قلت؟

فقالت بوضوح:

-أقسم بربي وهو شهيد.

ومضت والوان الفجر تخضب الأفق فأتبعها ناظريه حتى اختفت ثم ذهب. وفي حجرة نومه سقط مغشياً عليه. وأفاق بعد دقائق فوجد نفسه متعباً لحد الموت فنام، لكن نومه لم يستمر اكثر من ساعتين ثم ايقظه القلق الباطني. ونادى حنش فجاء الرجل، فقص عليه قصة المرأة والآخر يحملق في وجهه كالمنزعج، فلما فرغ من قصته ضحك



حنش قائلاً:
-هنيئاً لك سطل الأمس.
فغضب عرفة وهتف به:
لم يكن ما رأيت سطلاً، ولكن حقيقة لاشك فيها.
فقال حنش برجاء:
-نم، أنت فى حاجة إلى نوم عميق.
-ألا تصدقنى؟
-كلا طبعاً، وإذا نمت كما أود واستيقظت بعد حين فلن تعود إلى هذه القصة.
-ولم لاتصدقنى؟
فضحك قائلاً:
-كنت فى النافذه وأنت تغادر بيت الناظر فرأيتك وأنت تقطع عرض الحارة نحو بيتك، وقفت قليلاً أمام باب البيت الكبير ثم واصلت السير يتبعك خادماك!
فوثب عرفة واقفاً وهو يقول بظفر:
-إلى بالخادمين.
فأشار حنش اليه محذراً ثم قال:
-كلا، وإلا شكاً فى عقلك.
فقال باصرار:
-ساستشهد بهما على مسمع منك.
فقال حنش متوسلاً:
-لم يبق لنا إلا شىء من الكرامة حيال الخدم فلا تبدده.
فلاحت فى عينى عرفة نظرة جنونية، وراح يقول ذاهلاً:
-لست مجنوناً، وليس هو بالسطل! مات الجبلاوى وهو عنى راض.
فقال حنش بعطف:
-فليكن ولكن لاتدع أحداً من الخدم.
-اذا وقعت كارثة فستقع أول ما تقع فوق رأسك.
فقال بحلم:
-لاسمح الله، فلندع المرأة لتحدثنا بنفسها، أين ذهبت؟
فقطب متذكراً، ثم قال باشفاق:
-نسيت ان أسألها عن مسكنها!
-لو كان حقيقة ما رأيت لما تركتها تذهب!
فهتف عرفة بإصرار:
-كان حقيقة: لست مجنوناً، وقد مات الجبلاوى وهو عنى راض.
فقال حنش بعطف:
-لا تجهد نفسك فأنت فى حاجة إلى الراحة.
واقترب منه فربت رأسه، وبحنو دفعه نحو الفراش، ومازال به حتى أرقده. أغمض الرجل عينيه اعياء، ومالبث ان نام نوماً عميقاً.
قال عرفة بهدوء وتصميم:
-قررت ان أهرب.
فدهش حنش دهشة فوق مايطيق حتى توقفت يداه عن العمل. ونظر بحذر فيما حوله، ورغم حجرة العمل كانت مغلقة إلا انه بدا خائفاً. ولم يكترث عرفة لدهشته، ولم تكف يداه عن العمل، وراح يقول:
-هذا السجن لم يعد يمدنى الا بافكار الموت، وكأن الطرب والشراب والراقصات ليست إلا الحان الموت، وكأننى أشم رائحة القبور فى أصص الأزهار.
فقال حنش بقلق:
-لكن الموت نفسه ينتظرنا فى الحارة.
-سنهرب بعيداً عن الحارة.
ثم وهو ينظر فى عينى حنش:
-وسنعود يوماً لننتصر.
-اذا استطعنا الهرب!
-اطمأن لنا الأوغاد فلن يعجزنا الهرب.
وواصلا العمل ملياً فى صمت، ثم تساءل عرفة:
-أليس هذا ما كنت تود؟!
فتمتم حنش فى حياء:
-كدت أنسى.. ولكن خبرنى ما الذى دعاك اليوم إلى هذا القرار؟
-ابتسم عرفة وهو يقول:
-ان جدى أعلن رضاه عنى رغم اقتحامى

بيته وقتلى خادمه.

فعاودت الدهشة وجه حنش وهو يتساءل:

-أتغامر بحياتك لحلم رأيته فى السّطل؟

-سمه بما تشاء، لكنى واثق من انه مات وهو عنى راض، لم يغضبه الاقتحام ولا القتل، لكن لو اطلع على حياتى الراهنة لما وسعته الدنيا غضباً.

ثم بصوت خافت:

-لذلك نبهنى بلطف إلى سابق رضاه!

فقال حنش وهو يهز رأسه عجباً:

-لم يكن من عادتك ان تتحدث عن جدنا باحترام.

-كان ذلك فى الزمان الأول وأنا كثير الارتياب، أما وقد مات فحق للميت الاحترام.

-الله يرحمه.

-وهيهات ان انسى اننى المتسبب فى موته، لذلك فعلى ان أعيده إلى الحياة اذا استطعت، وان تيسر لى النجاح فلن نعرف الموت.

فرمقه حنش بأسى وقال:

-لم يسعفك السحر حتى اليوم إلا باقراص منشطة وقارورة مهلكة!

-نحن نعرف من أين يبدأ السحر لكن لانستطيع ان نتخيل أين ينتهى.

وأجال بصره فى الحجرة قائلا:

-سنتلف كل شىء إلا الكراسة باحنش، فهى كنز للاسرار، وسأجعلها فوق صدرى، ولن نجد الهرب عسيراً كما تتوهم.

ومضى عرفة كعادته مساء إلى بيت الناظر. وقبيل الفجر عاد إلى بيته. وجد حنش مستيقظاً فى انتظاره فلبثا فى حجرة النوم ساعة حتى يطمئنا إلى نوم الخدم. وتسللا معاً إلى السلاملك فى خفة وحذر.. وكان شخير الخادم النائم فى شرفة السلاملك يتصاعد فى انتظام، فهبطا السلم، واتجها نحو الباب. ومال حنش إلى فراش البواب فرقع بيده هراوة وهوى بها عليه لكنها أصابت جسماً قطنياً فارغاً وأحدثت مزعجاً فى سكون الليل. ثبت لهما ان البواب ليس فى فراشه. وخافا ان يكون الصوت قد ايقظ أحداً فلبثا وراء الباب بقلب خافق. ورفع عرفة المزلاج وفتح الباب على مهل ثم خرج وحنش فى اثره. ورد الباب وسارا لصق الجدران نحو ربع أم زنفل يخترقان ظلمة صامتة، واعترضهما فى منتصف الحارة كلب رابض فوقف مستطلعاً، وجرى نحوهما متشمماً، وتبعهما خطوات ثم توقف وهو يتثاءب. ولما بلغا مدخل الربع قال عرفة همساً:

-ستنتظرنى هنا، وإذا رابك شىء فصفر لى واهرب إلى سوق المقطم.

دخل عرفة الربع فاجتاز الدهليز إلى السلم ورقى فيه حتى غرفة أم زنفل، ونقر على الباب حتى سمع صوت زوجته وهى تسأل عن الطارق فقال بسرعة وحرارة:

-أنا عرفة، افتحى يا عواطف.

ففتحت الباب فطالعه وجهها الشاحب من أثر النوم على ضوء مصباح صغير بيدها. قال مباشرة:

-أتبعينى، سنهرب معاً.

وقفت تنظر اليه فى ذهول على حين ظهرت وراء كتفها أم زنفل، فقال:

-سنهرب من الحارة، سنعود كما كنا، اسرعى.

ترددت قليلاً، ثم قالت بنبرة لم تخل من من غيظ:

-ما الذى ذكرك بى؟

فقال بلهفة ولهوجة:

-دعى الملام لحينة فللدقيقة الآن ثمنها.

واذا بصفير حنش ينطلق وضجة تترامى فهتف فى فزع:

-الكلاب! ضاعت الفرصة يا عواطف.

وثب إلى رأس السلم فرأى فى فناء الربع أضواء وأشباحاً فارتد يائساً، وقالت عواطف:

-أدخل.

فقالت أن زنفل بخشونة دفاعاً عن نفسها.

-لاتدخل.

وما فائدة الدخول؟ وأشار إلى نافذة صغيرة بدهليز المسكن وسأل زوجته بسرعة:

-علام تطلّ؟

-المنور.

فاستخرج الكراسة من فوق صدره واندفع نحو النافذة منحياً عن سبيله أم زنفل، ثم رمى بها. وغادر المسكن مسرعاً فأغلق الباب وراءه. وصعد درجات السلم القليلة المؤدية إلى السطح وثباً أطل من فوق السور على الحارة فرآها تعج بالاشباح والمشاعل. وترامت إلى أذنيه ضجة الصاعدين اليه. وجرى إلى السور الملاصق للربع المجاور من ناحية الجمالية فرأى اشباحاً تسبقه اليه وراء حامل مشعل. ارتد إلى السور الآخر الملاصق لأحد ربوع الرفاعية فرأى من خلال باب سطحه انوار مشاعل قادمة! وتملكه بأس خانق. وخيل اليه انه سمع صراخ أم زنفل. ترى هل اقتحموا مسكنها؟ هل قبضوا على عواطف؟ وإذا بصوت عند باب السطح يصيح به

-سلم نفسك يا عرفة!

وقف مستسلماً دون ان ينبس بكلمة. لم يتقدم منه أحد لكن الصوت قال:

-إذا رميت بزجاجة انهالت عليك الزجاجات!

فقال:

-لاشيء معي.

انقضوا عليه فطو قوه، ورأى بينهم يونس بواب الناظر الذى اقترب منه وصاح به:

-يامجرم.. يالئيم.. ياكافراً بالنعمة.

وفى الحارة رأى رجلين يسوقان أمامهما عواطف فقال بتوسل حار:

-دعوها فلا شأن لها بى.

لكن لطمة الموت هوت على صدغه فأسكتته.

أمام الناظر الغاضب وقف عرفة وعواطف مقيدى اليدين إلى ظهريهما. انهال الناظر لطماً على وجه عرفة حتى كلت يداه وصاح به:

-كنت تنادينى وأنت مبيت الغدر يا ابن الزانية!

فقالت عواطف بأعين دامعة:

-ما جاءنى إلا ليصالحنى!

فبصق الناظر على وجهها وصاح:

-اخرسى يامجرمة.

فقال عرفة:

-انها بريئة ولاضلع لها فى شىء.

-بل شريكتك فى قتل الجبلاوى وسائر جرائمك.

ثم وهو يهدر:

-أردت الهرب وسأهربك من الدنيا كلها.

ونادى رجالة فجاءوا بجوالين. دفعوا عواطف فسقطت على وجهها فسرعان ما قيدوا قدميها وأدخلوها فى الجوال وهى تصرخ ثم ربطوا فوهته ربطاً محكماً. وصاح عرفة بانفعال جنونى:

-اقتلنا كما تشاء، سيقتلك الحاقدون غداً.

فضحك الناظر ضحكة باردة وقال:

-عندى من القرارير ما يحمينا إلى الأبد.

فصاح عرفة:

-حنش هرب، بكل الأسرار هرب، وسوف يعود يوماً بقوة لاتقاوم فيخلص الحارة من شرك.

فركله فى بطنه فسقط يتلوى. وانقض عليه الرجال ففعلوا به ما فعلوه بزوجته ثم حملوا الجوالين خارجاً، ومضوا بهما نحو الخلاء. وما لبثت عواطف ان اغمى عليها ولكن بقى هو يعانى العذاب. إلى أين يسيرون بهما وماذا أعدوا لهما من الوان الموت؟ ايقتلونهم ضرباً بالنبابيت؟ بالأحجار؟ بالنار؟ أم رمياً من فوق الجبل؟ يا لهذه الدقائق الأخيرة من الحياة المشحونة بأفظع الآلام! حتى السحر لايستطيع ان يجد لهذا المأزق الخانق مخرجاً. ان رأسه المتورم من لطمات الناظر يرقد اسفل الجوال فيكاد ان يختنق. لم يعد له من أمل فى الراحة إلا بالموت. سيموت وتموت الآمال وربما عاش طويلاً ذو القهقهة البادرة. وسيشمت به الذين ود لهم الخلاص. ولن يدرى احد ماذا سيفعل حنش. والرجال الذين يحملونه إلى الموت صامتون، لاتند عن أحدهم كلمة، فليس ثمة إلا الظلام، وليس وراء الظلام إلا الموت، وخوفاً من هذا الموت انطوى تحت جناح الناظر فخسر كل شىء وجاء الموت. الموت الذى يقتل الحياة بالخوف حتى قبل أن يجىء. لو رد إلى الحياة لصاح بكل رجل.. لاتخف.. الخوف لايمنع من الموت ولكنه يمنع من



الحياة ولستم يا اهل حارتنا احياء ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت.

وقال رجل من القتلة:.

-هنا..

فقال آخر من القتلة معترضاً:

-هناك الأرض طرية.

ارتعبد قلبه رغم انه لم يفهم للكلام معنى، لكنها كانت لغة الموت على أى حال. واشتد به عذاب المتوقع حتى أوشك ان يصيح بهم ان اقتلونى ولكنه لم يفعل. وفجأة هوى الجوال إلى الأرض فشهق وارتطم رأسه بالأرض فهصر الالم عنقه وعموده الفقرى. وانتظر بعد لحظة وأخرى انقضاض النبابيت او ما هو أفظع. ولعن الحياة كلها من أجل الشر حليف الموت. وسمع يونس وهو يقول:

-أحفروا بسرعة حتى نعود قبل الصبح.

لم يحفرون القبر قبل القتل؟ وخيل اليه انه يحمل المقطم فوق صدره.

وسمع أنيناً ما لبث ان ميز فيه نبرة عواطف فندت عن جسده المقيد حركة عنيفة. ثم ملأت دقات الحفر أذنيه! فعجب من غلظة اكباد الرجال. واذا بيونس يقول:

-سيلقى بكما إلى قعر الحفرة ثم يهال عليكما التراب دون ان يمسكما إنسان بسوء!

فصرخت عواطف رغم اعيائها، وهتفت اعماقه بلغة لم يدرها أحد.،ورفعتهما أيد شديدة، ثم رمت بهما إلى قعر الحفرة، فانهال التراب، وارتفع الغبار فى الغسق.

انتشر خبر عرفة فى الحارة. لم يعرف أحد أسباب مصرعه الحقيقية، ولكن بالتخمين عرفوا انه أغضب سيده فدفعه هذا إلى مصيره المحتوم.

وذاع حيناً ما ان عرفة قتل بنفس السلاح السحرى الذى قتل به سعد الله والجبلاوى. وفرح الجميع لقتله رغم مقتهم للناظر، وكشر الشامتون من أهل الفتوات وانصارهم، فرحوا لمقتل الرجل الذى قتل جدهم المبارك وأعطى ناظرهم الظالم سلاحاً رهيباً يستذلهم به إلى الأبد! وبدا المستقبل قاتماً أو اشد قتامة مما كان بعد ان تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية، واختفى الأمل فى ان ينشب بين الرجلين نزاع فيفضى إلى اضعافهما معاً ولجوء أحدهما إلى أهل الحارة. وبدا انه لم يبق لهم الا الخضوع، وأن يعتبروا الوقف وشروطه وكلمات جبل ورفاعة وقاسم أحلاماً ضائعة قد تصلح الحاناً للرباب لا للمعاملة فى هذه الحياة.

ويوماً اعترض رجل أم زنفل وهى ذاهبة إلى الدراسة فحياها قائلاً:

-مساء الخير يا أم زنفل.

فرمقته بنظرة فما عتمت أن قالت بدهشة:

-حنش!

فاقترب منها باسماً ثم سألها:

-ألم يترك المرحوم شيئاً فى مسكنك ليلة القبض عليه؟

فقالت بلهجة من يقصد دفع الشبهة عن نفسه:

-لم يترك شيئاً! رأيته يرمى بأوراق إلى المنور، فتسللت اليه فى نهار اليوم التالى فعثرت بين القاذورات على كراسة لافايدة منها ولا عايدة فتركتها ورجعت.

التمعت عينا حنش بنور عجيب وقال برجاء:

-مدى لى يدك حتى أعثر على الكراسة:

فأجفلت العجوز وهى تهتف:

-ابعدوا عنى. لولا رحمة ربنا لهلكت فى المرة الماضية.

فأودع يدها قطعة من النقود حتى سكن فزعها، وواعدها آخر الليل حين تنام العيون. وفى الموعد المضروب تسلل بارشادها إلى أسفل المنور. وأشعل شمعة، وجلس القرفصاء بين اكوام الزبالة وراح يفتش على كراسة عرفة. فرز الاكوام ورقة ورقة وخرقة خرقة، وتخللت اصابعة الرماد والتراب وبقايا المعسل وفتات الأطعمة المنتنة، لكنه لم يعثر على ضالته. وصعد إلى أم زنفل فقال لها بيأس غاضب:

-لم أجد شيئاً.

فهتفت المرأة ساخطة:



-لاشأن لى بكم! انكم تجيئون تتبعكم المصائب!

-حلمك يا أمى!

-لم تترك لنا الأيام حلماً ولا عقلاً، خبرنى ماذا يهمك فى تلك الكراسة؟

فتردد حنش قليلاً ثم قال:

-انها كراسة عرفة.

-عرفة! الله يسامحه. قتل الجبلاوى، ثم أعطى الناظر سحره وذهب.

فقال حنش بحزن:

-كان من أولاد حارتنا الطيبين لكن الحظ خانه، كان يريد لكم ما اراد جبل وعرفة وقاسم، بل وأحسن مما أرادوا.

فحدجته المرأة بنظرة ارتياب، ثم قالت بغية التخلص منه:

-لعل الزبال اخذ الزبالة التى تركت الكراسة فيها ففتش عنها فى مستوقد الصالحية.

وذهب حنش إلى مستوقد الصالحية وسأل عن زبال حارة الجبلاوى، ثم سأله عن زبالة الحارة، فسأله الرجل:

-تبحث عن شىء ضائع! ما هو؟

-كراسة..

فلاحت فى عين الزبّال نظرة مريبة لكنه قال وهو يشير إلى ركن فى الحجرة الملاحقة للحمام:

-أنت وحظك، فاما تجدها عندك وأما تكون فى النار.

ومضى حنش يفتش فى الزبالة بصبر وأمل. لم يبق له من أمل فى الحياة الا تلك الكراسة. هى أمله وأمل الحارة. قتل عرفة السيىء الحظ مغلوباً على أمره، لم يترك وراءه الا الشر وسوء السمعة، فهذه الكراسة جديرة بإصلاح اخطائه والقضاء على اعدائه وبعث الآمال فى الحارة المتجهمة. واذا بالزبّال يسأله:

-ألم تعثر على مطلوبك؟

-أمهلنى ربنا يكرمك.

فهرش الرجل أبطيه متسائلاً:

-ما أهمية الكراسة؟

فقال حنش دفعاً للقلق الذى انتابه:

-فيها حسابات المحل وستراها بنفسك!
وواصل بحثه رغم تزايد مخاوفه، حتى سمع صوتاً غير غريب عنه يقول:
-أين قدرة الفول يا متولي؟
ارتعدت فرائصه لدى سماع صوت عم شنكل بياع الفول بالحارة لم يلتفت نحوه ولكنه تساءل في جزع: ترى هل لمحه الرجل؟ وهل يحسن به ان يهرب؟ وزادت سرعة يديه في التفتيش حتى بدا كالأرنب الذي يحفر مأوى له.
وعاد عم شنكل إلى الحارة ليقول لكل من يصادفه إنه رأى حنش رفيق عرفة في مستوقد الصالحية مكباً على التفتيش في الزبالة عن كراسة كما اخبره الزبال. وما ان بلغ الخبر بيت الناظر حتى ذهبت قوة من الخدم إلى المستوقد ولكنها لم تجد لحنش أثراً. ولما سئل الزبال قال: إنه ذهب لبعض شأنه، ولما عاد كان حنش قد ذهب، ولم يدر ان كان عثر على ضالته أم لا. ولا يدري أحد كيف أخذ الناس يتهامسون فيما بينهم بأن الكراسة التي أخذها ما هي إلا كراسة السحر التي أودعها عرفة أسرار فنونه وأسلحته، وانها ضاعت اثناء محاولته الهرب فحملت في الزبالة إلى مستوقد الصالحية حيث عثر عليها حنش. وانتشرت الاخبار من غرزة إلى غرزة بأن حنش سيتم ما بدأه عرفة ثم يعود إلى الحارة لينتقم من الناظر شر انتقام. وأكد الأقوال والظنون ان الناظر وعد من يجيء بحنش، حياً أو ميتاً بمكافأة كبيرة كما أعلن ذلك رجاله في المقاهي والغرز. فلم يعد أحد يشك في الدور المنتظر ان يلعبه حنش في حياتهم. وارتفعت في الأنفس موجة استبشار وتفاؤل قذفت بعيداً بزبد القنوط والخنوع. وامتلأت القلوب عطفاً على حنش في مهجره المجهول، بل امتد العطف إلى ذكرى عرفة نفسه، وتمنى الناس لو يتعاونون مع حنش في موقفه من الناظر لعلهم يحرزون بانتصاره عليه نصراً لهم ولحارتهم، وضماناً لحياة خير وعدالة وسلام. وصمموا على التعاون ما وجدوا اليه سبيلا باعتباره السبيل الوحيد إلى الخلاص، اذا كان من المسلم به انه لا يمكن التغلب على القوة السحرية التي يحوزها الناظر الا بقوة مثلها مما قد يعدها حنش. ونما إلى علم الناظر ما الناس يتهامسون به فأوحى إلى شعراء المقاهي ان يتغنوا بقصة الجبلاوي، وبخاصة مقتله بيد عرفة، وكيف ان الناظر اضطر إلى مهادنته ومصادقته خوفاً من سحره حتى تمكن منه فقتله انتقاماً للجد الكبير.
ومن عجب ان تلقى الناس أكاذيب الرباب بفتور وسخرية، وبلغ بهم العناد ان قالوا: «لا شأن لنا بالماضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خيرنا بين الجبلاوي والسحر لاخترنا السحر»؟
ويوماً بعد يوم مضت حقيقة عرفة تتكشف للناس. لعلها تسربت من ربع أم زنفل التي علمت بالكثير عنه من عواطف على عهد اقامتها عندها. ولعلها جاءت عن طريق حنش نفسه فيما كان يعرض للبعض عن مقابلته في الاماكن النائية. المهم ان الناس عرفوا الرجل، وما كان ينشده من وراء سحره للحارة من حياة عجيبة كالاحلام الساحرة. ووقعت الحقيقة من انفسهم موقع العجب فاكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق اسماء جبل ورفاعة وقاسم، وقال أناس إنه لايمكن ان يكون قاتل الجبلاوي كما ظنوا، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلاوي. وتنافسوا فيه حتى ادعاه كل حي لنفسه.
وحدث ان اخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعاً، وقيل في تفسير اختفائهم إنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا اليه، وانه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود. واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله، فبثوا العيون في الأركان، وفتشوا المساكن والدكاكين، وفرضوا أقسى العقوبات على أتفه الهفوات، وانهالوا بالعصي للنظرة أو النكتة أو الضحكة، حتى باتت الحارة في جو قاتم من الخوف والحقد والارهاب. لكن الناس تحملوا البغي في جلد، ولاذوا بالصبر.
واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب.

نص قرار الأكاديمية السويدية بمنح
نجيب محفوظ جائزة نوبل
(١٩٨٨)

وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جائزة نوبل فى الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محفوظ، الذى ولد ويعيش فى القاهرة، وهو أيضا أول فائز بجائزة نوبل فى أدبه ولغته الأم: العربية.

وبالتأريخ لمحفوظ نجد أنه يكتب منذ حوالى خمسين عاما ، والآن وهو فى سن السابعة والسبعين مازال يواصل الإنتاج.

وإن الانجاز العظيم والحاسم لنجيب محفوظ يتمثل فى الرواية والقصص.القصيرة وكان انتاجه يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبى ، ونحو تطوير لغة الأدب فى الدوائر الثقافية للغة العربية، غير أن المدى كان أعظم من ذلك، لأن أعماله تتحدث إلينا جميعا.

تناولت بواكير رواياته الحقبة الفرعونية لمصر القديمة، بيد أن فيها بالفعل إيماءات للمجتمع الحديث.

وقد جرت أحداث سلسلة رواياته التى صورت البيئة الشعبية القاهرية فى العصر الحديث، وإلى هذه الروايات تنتمى «زقاق المدق» (١٩٤٧) ، حيث يصبح الزقاق مسرحا يجمع حشدا (متباينا) من الشخوص يشدهم الحديث عن واقعية نفسية، والحقيقة أن محفوظ حفر اسمه بالثلاثية الكبرى (٥٦-١٩٥٧) التى تناول فيها أحوال وتقلبات أسرة مصرية منذ نهاية العقد الأول من هذا القرن وحتى منتصف الأربعينات.

وهناك عناصر ذاتية فى هذه الثلاثية. ويرتبط تصوير الأشخاص ، بوضوح، بالظروف الفكرية والاجتماعية فقد أثر تأثيرا كبيرا فى أدب بلاده الوطنى.

وموضوع الرواية غير العادية «أولاد حارتنا» (١٩٥٩) هو البحث الأزلى للانسان عن القيم الروحية، فآدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل، بالإضافة إلى العالم المحدث يظهرون فى تخف طفيف.

«ثرثرة فوق النيل» (١٩٦٦)، ولم تترجم بعد إلى الانجليزية)، وهى نموذج لروايات محفوظ المؤثرة. فهنا تجرى محاورات ميتافيزيقية على حافة الحقيقة والوهم، وفى الوقت نفسه فان النص يأخذ شكل تعليق على المناخ الفكرى فى البلاد.

ومحفوظ أيضا كاتب قصة قصيرة ممتاز، وقد قال محفوظ مؤخرا فى حديث له «لو حدث أن تخلى عنى الدافع للكتابة فى أى يوم ، فإننى أتمنى أن يكون هذا اليوم آخر أيام عمرى».

بيان من المثقفين المصريين

أفرجوا عن «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ

مر اليوم، أكثر من ثلاثين عاما على مصادرة رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» ، بناء على توصية من الازهر الشريف.

ونحن الموقعين أدناه، من المثقفين والكتاب المصريين، نهيب بالجهات المختصة انهاء الحظر على هذه الرواية الكبيرة، التى كانت من عوامل فوز صاحبها بجائزة نوبل للآداب.

وتنطلق مطالبتنا هذه من تأكيد حرية الرأى والابداع والاعتقاد ، كما يكفلها الدستور الذى نعيش جميعا فى ظله ومن المحافظة على قدسية الدين وجلاله، بدون تدخل رجاله فى المجالات المعرفية الأخرى.

كما أن هذه المصادرة لم تمنع محظورا ، فالرواية- على رغم المنع- مقروءة، فى مصر وفى البلاد العربية والاسلامية، ولم يصب الدين الحنيف بسوء من جراء قراءتها ، وانما تصاب سمعته بالضرر من جراء تدخل المؤسسات المنتسبة اليه بمنع الاعمال الادبية التى يتداولها العالم، بينما هى محظورة فى مجتمعنا الأول.

ان مصادرة الازهر للابداع لايعنى تضييقا على الابداع فقط، بل هو تضييق على الدين نفسه. هذا الذى سمح باختلاف الرأى وبحرية الابداع، بل وبحرية العقيدة.

والحاصل ان مثل هذه المصادرات هى التى تساهم فى تشكيل مناخ «التكفير» الذى تستشرى فيه الاتجاهات المتطرفة التى تصيب بعنفها الجميع: المبدعين، والعلمانيين، والمسئولين، ورجال الدين المعتدلين أنفسهم، الذين يعد كتاب فتوى مصادرة الرواية على رأسهم.

ونـنطلق- أخـــيـــرا- من واجب التكريم الحقيقى لهذا الأديب الذى رفع اسم مصر عاليا ، ورفع الادب المصرى والعربى ولغة الضاد الى مكآنة كبيرة بين آداب ولغات الامم الحيـة، اذ يقتضينا هذا الواجب أن نرد له بعض الفضل، فى الافراج عن أكبر رواياته، وهو على قيد الحياة، حتى لاينتهى مشواره المعطاء وهو يشعر بأن بلده قد قابلت احسانه بالاساءة.

لذلك، فان الموقعين أدناه، يتوجهون بندائهم هذا، الى رئيس الجمهورية، والى مجلس الشعب ، والى الازهر ولجنة الفتوى به، والى الهيئات الدينية المستنيرة، والهيئات القانونية، والى وزارة الداخلية، والى الرأى العام المصرى، من أجل الافواج عن هذه الرواية الحافلة بالفن الجميل، والتى تنبغى قراءتها- أولا وأخيرا- قراءة فنية نقدية لاعقائدية دينية.

حتى نرفع عن جبين الثقافة المصرية، والديمقراطية المصرية، وعن جبين الازهر الشريف الذى كان ولابد أن يظل منارة للاستنارة والعصرية- هذه الندبة المحرجة.

من الموقعين

د. عبد العليم محمد عبد العليم/باحث بمركز الدراساتبالأهرام

نبيل عبد الفتاح/ خبير بمركز الدراسات بالأهرام

عماد جاد/ باحث بمركز الدراسات بالأهرام

ماهر مقلد/ صحفى بالأهرام

د. محمد السيد سعيد/ مركز الدراسات بالأهرام

د.ليلى عبد الوهاب/ أستاذ علم الاجتماع /كلية آداب بنها

ابراهيم عيسى/ صحفى بروز اليوسف

محمد هشام/شاعر معيد بجامعة اسيوط

ليلى الشربينى/ باحثة، جامعة القاهرة

حلمى شعراوى/باحث، مركز البحوث العربية

هانى شكر الله/ مراسل صحفى

د. محمد عصفور/ الكاتب والمفكر الديمقراطى

د. نصر حامد أبو زيد/ أستاذ بجامعة القاهرة

د. لطيفة الزيات/ أستاذ بجامعة عين شمس

د. أمينة رشيد/ أستاذ الأدب المقارن جامعة القاهرة

منى سعفان/ مدرس مساعد بتربية دمياط

د. سيد البحراوى/ أستاذ مساعد، جامعة القاهرة

عبد الشكور حسين/ وكيل مدرسة ثانوية فنية

صلاح الدين سليمان/ محاسب

حسين حمودة/ باحث

عاطف سليمان/ قصاص

ماجدة أنور/ باحثة

جيهان محمد/ كيمائية

منتصر القفاش/ قصاص

محمد عيد ابراهيم/شاعر

ادوار الخراط/ روائى وناقد

بدر الديب/كاتب وشاعر

فيليب جلاب/صحفى، رئيس تحرير «الأهالى»

لطفى واكد/ عضو مجلس الشعب، رئيس مجلس ادارة «الأهالى»

د. عبد العظيم أنيس/أستاذ بجامعة عين شمس

صلاح عيسى/ كاتب، صحفى، مؤرخ
د. فرج فودة/كاتب
فريدة النقاش/ كاتبة، رئيس تحرير «أدب ونقد»
محمود أمين العالم/ كاتب
محمد عبد السلام العمرى/قصاص
جمال القصاص/شاعر
أمجد ريان/ شاعر
رفعت سلام/ شاعر
د. جابر عصفور/ناقد، رئيس قسم الأدب العربى القاهرة
د. غالى شكرى/ كاتب وناقد
محمد عفيفى مطر/ شاعر
حلمى سالم/ شاعر، محرر «بأدب ونقد»
حسن طلب/شاعر، نائب رئيس تحرير «إبداع»
أحمد عبد المعطى حجازى/ شاعر ، رئيس تحرير «أبداع»
ابراهيم داود/شاعر، محرر «بأدب ونقد»
سعيد الكفراوى/ قصاص
ابراهيم أصلان/ روائى، مجلس تحرير «أدب ونقد»
كمال رمزى/ ناقد سينمائى، مجلس تحرير «أدب ونقد
محمد روميش/قصاص، مجلس تحرير «أدب ونقد»

خليل عبد الكريم/ كاتب اسلامى
رجاء النقاش/ كاتب وناقد
نورى الجراح/ شاعر (لندن)
كاظم جهاد/شاعر (باريس)
شوقى عبد الأمير/شاعر (باريس)

كمال قدورة/شاعر (لندن)
لينا الطيبى/شاعرة (لندن)
بهيجة حسين/صحفية وقصاصه (الأهالى)
مصباح قطب/صحفى وكاتب (الأهالى)
عبلة الروينى/صحفية وكاتبة (الاخبار)
أحمد اسماعيل/شاعر وصحفى (الاهالى)
سمير درويش/شاعر
أمجد ناصر/شاعر (لندن)
كامل زهيرى/ كاتب وصحفى
بيومى قنديل/ كاتب
مصطفى عباده/ شاعر
حسين عبد الرازق/صحفى ، رئيس تحرير «اليسار»
عبد المنعم رمضان/شاعر
محمد سليمان/شاعر
محمد أحمد خلف الله/مفكر اسلامى
مصطفى عاصى/ مفكر اسلامى
د. صلاح فضل/ كاتب وناقد
اسماعيل العادلى/ كاتب وناقد
محمود الهندى/ فنان تشكيلى
عز الدين نجيب/فنان تشكيلى
د. فريال غزول/ ناقدة
ميسون ملك/ كاتبة
ناصر الحلوانى/قصاص
د. سامح مهران/ناقد مسرحى
سمير فريد/ناقد سينمائى
على أبو شادى/ ناقد سينمائى
راوية صادق/فنانة تشكيلية
محمود الوردانى/قصاص وصحفى
د.محمد بدوى/ناقد وشاعر
حسنى سليمان/ناشر



نصوص

قصص: نادين جورديمر/ الطاهر بنجلون/عبد الحكيم حيدر/ابراهيم حليمة

شعر: عبد المنعم رمضان/يسرى العزب/شادى صلاح الدين/ابراهيم أبو حجة



نادين جورديمر الكاتبة الافريقية الحاصلة على جائزة نوبل للأداب عام ١٩٩٠/١٩٩١.

ترجمة: نورس

قصة قصيرة:

ألا يوجد أى مكان آخر يمكن أن نلتقى فيه؟!

كان صباحا رماديا باردا وكان الهواء كالدخان. وفى أختلاف عناصر الطبيعة الذى يحدث فى بعض الأحيان صارت السماء الرمادية كبحر ساكن.

ضغطت ياقة سترتها على عنقها وكانت وحنتاها الناعمتان باردتان كما لو كانتا قد غلستا فى ماء مثلج. تنفست برقة على يسارها حزمة من الأخشاب تتلظى بهدوء دون وهج. فوق رأسها رفرفت يمامه. واندفعت فوق الحشائش الصفراء المنبسطة خلف الأشجار مقتربة حينا ومبتعدة حينا عن الممر. هناك بعيدا فوق الأغصان المتشابكة والخطوط المائلة المتداخلة من العشب الأسود والفضى كان الأفق كاللوحة المحفورة متدرجة الظلال بلالون وشاطئا ترتطم به السحب.

تنهدت بصوت مسموع حين نفث العشب المحترق الكئيب غبارا أسودا مائلا تحت قدميها.

بعيدا على مرمى البصر رأت خيالا وعلى رأسه شيئا أحمر. تناسق المشهد من خلفه كما لوكانت تنظرالى لوحه فنية، إنها هنا وشخص آخر هناك. وسرعان ما اختفت النقطة الحمراء، ضاعت فى منحنى الأشجار

بدلت حقيبتها واللفافه من يد الى الأخرى. واستشعرت الصباح بازغا أمام عينيها، ساطعا وقارص البرودة. وصلت الى نهاية الممر المنبسط بطولة واستدارت معه حول شجرة صنوبر قائمة وشجيرة قد تجردت قليلا من أوراقها، هى تذكرها حين تكتسى بباقات الزهور البيضاء كالبللور فى الصيف.

كان هناك رجل زنجى يرتدى قبعه من الصوف الأحمر واقفا خلف الدغل التالى، حيث يعبر الممر قناة تحيطها أحجار ملطخة باللون الأبيض. كانت قد قطفت صحبه من ثلاثة أفرع مدببة من الصنوبر مجدولة بنسيج رقيق بنى الون. وكانت اثناء سيرها تعبث بها بين أصابعها فتدفع بها إلى أسفل برفق تاره تارة أخرى، وإلى أعلى مستمتعة بالقشعريره التى يحدثها احتكاك الأسنان المدببة بجلدها تارة ثالثة.

كان واقفا وظهره لاينظر الى الطريق الذى أتى منه.

وخزت عقله إبهامها بالنهاية المدببة للأفرع.
كانت ساق سرواله الوحيدة ممزقة عند الركبة. كشفت ظهر ساقه العارية مع نصف إليتيه الأسودين اللذين إنسحقا بشكل واضح بفعل البرد.

إقتربت الآن منه أكثر ولكنها كانت تعرف إنه لم يستشعر وقع خطاها على التراب الرطب للممر. حاذته تماما وتخطته. فإستدار ببطء وعبرها بنظرة دون أدنى إهتمام تماما كما ترقبك بقره وأنت سائر.

كانت عيناه محمرتان كما لو كان لم ينم منذ وقت طويل، إقتحمت انفها رائحة العرق العطن النفاذ وحين عبرته ودت لوسعلت ولكن منعها وخز الضمير حيال عيونه الحمراء المجهدة.

كان يرتدى فقط اسمالا قذرة- جزءا من قميص قديم؟! بلا اكمام، ممزقا من تحت إبطه حتى وسطه، ترفعه الرياح الباردة. عند مرورها. كانت حزمة الصنوبر قد سقطت منها فى مكان مالاتذ كرمتى ، ولكنها تذكرت الآن شيئا من أيام الطفولة فرفعت يدها لوجهها واستنشقت. نعم انها كما تذكر وليس كما يدعى الكيميائيون سائل ملحى بل رائحته فجه متربه اقرب لرائحة الخضار منه لرائحة الزهور. كان سائلا صافيا وغير ادمى ولزجا بعض الشئ ينسال على أصابعها.

لابد وأن تغسلهم فور وصولها الى هناك. فنظافة يدها منها تماما ولايمكن ان تغفلهما أبدا.

شعرت بصوت مكتوم كصوت أرنب وحشى يعدو من الخوف فإستدارت فوجدته أمامها رجلا مخيفا وغير متوقع ينفخ فى وجهها مباشرة. وقف مسمرا ووقفت مسمره. هجرتها كل ذرة من تحكم أو شعور أو فكر كحجرة غرفت فى الظلام لإنقطاع التيار الكهربائى، ووجدت نفسها تنشج كأبله أو طفل، تدافعت أصوات حيوانية من حلقها. خرج من فمها كلام غير مفهوم .للحظة أمسك الخوف بذراعيها وقدميها وحلقها. ليس الخوف من الرجل أو الخوف من أى ضرر يمكن أن يلحق بها ولكنه «الخوف» المطلق ، المجرد فلو أن الأرض تفجرت نارا تحت قدميها أو أن حيوانا متوحشا قد فغرفاه المرعب ليبتلعها لما اختلفت حالتها عماهى فيه الآن.

رأت فى مواجهتها ومن خلال دموعها صدرا يعلو وينخفض ، وجها لاهثا ، وأسفل القبعة الصوفية الحمراء كانت العيون الحمراء المصفرة تحوطها بلائقة. طقطقت إحدى قدميها حتى بدت كالحطب وهو يتكسر، تحرك فقط ليحتفظ بتوازن ازاء الدوار الذى يعقب الجرى، ولكن أية حركة منه بدت موجهة نحوها فحاولت أن تصرخ، ولكن أسوأ مافى الأحلام تحقق ولم يصدر منها شئ. ودت لو قذفته بالحقيبة واللفافة وبينما هى تتحسسها بجنون سمعته يأخذ نفسا عميقا مبحوحا وأندفع بإتجاهها..آه! لقد حدث! قبضت يده على كتفها.

الآن تتعارك معه وترتعد من المقاومة وهما يتصارعان. تصاعد الغبار حول حذائها وقدمية العاريتين. صدمتها رائحته، كان مايرتديه ستره بيجاما قديمة وليس قميصا، كان وجهه متجهما به مساحة حمراء حيث كشط الجلد. استنشق الهواء يائسا وهو يلهث . إصطكت أسنانها، ضربته برأسها بقوة وتخلصت من قبضته ولكنه جذبها من جونلتها واستعادها وتأرجح وجهها الى أعلى ورأت أمواج السماء الرمادية وطائرا يصارعها .. جميلا كتمثال فى

مـقـدمـة مـركب ترنحت فى مـحـاولـة للتـوازن فـسقطت منهـا الحقيـبـة واللفـافـة. وفى لحظة انقض عليهما.

واندفعت بإتجاههما ولكن بينما كانت على وشك الانثناء على ركبتيها حتى تصل إليهما قبله تملكتها رائحه مفاجئة كإندفاعه الدمع وبدلا من ذلك اندفعت جارية وجرت وجرت وهى تتعثر بعنف بسيقان الأعشاب لميتة وتدور على عقبيها متخطية كتل اعشاب الشتاء الجامدة متخبطة بين الأشجار والدغل. سدت شجرة من أشجار السنط القريبة محنية كتلة كثيفة من الغصون على الأرض ولكنها شقت لنفسها طريقا من خلالها مستشعره الغبار فى عيونها والأفرع المدرجة تعلق بشعرها. كان هناك خندق من شجر البلوط يرتفع بحذاء الركبه وكالمسامير حين تنجذب للمغناطيس التفت الأشجار بقوه حول ساقيها ولكن على الجانب الآخر كان هناك سياج، ثم الطريق.. حاولت تمزيق السياج، عجزت يداها عن فعل أى شئ. حاولت دفع نفسها بين الأسلاك ولكن سترتها حجزت فى شوكة وحبست هناك منحنيه نصفين بينما موجات من الرعب تغمرها بالحرارة والرعده. أخيرا تمزقت السترة وتخلصت من السلك، تسلقت السياج وهى ترتعش مرعوبة.

وخرجت . خرجت الى الطريق. كانت المنازل توجد على مسافة غير بعيده ، منازل لها حدائق وصناديق بريد وأرجوحه طفل. كلب صغير يجلس فى أحد الممرات، وصل إلى سمعها همهمات ضعيفة تشى بالحياه، صوت حديث فى مكان ما ، أوربما أسلاك تليفونيه.

كانت ترتعش ولذا لم تستطيع الوقوف.. كان عليها أن تستمر فى السير بسرعة عبر الطريق. كان الطريق هادئا ورماديا وباردا كذلك الصباح

بدأت تستشعر البرد حول فمها وبين حاجبيها حيث إكتسى الجلد بالعرق واستشعرت البلل الذى ترك بقعا تحت ابطيها وبين ردفيها كان قلبها يدق ببطء وحده، نعم كانت الريح بارده، شعرت فجأة بالبرودة، برد قارس يعصف بها. رفعت يدها مازالت ترتعد ولاتستطع التحكم فيها ، ساوت شعرها، كان مبتلا عند المفرق، دفعت يدها داخل جيبها حيث وجدت منديلا جففت به انفها.

كان أمامها مدخل أول منزل

فكرت فى المرأة التى ستطل من الباب، فى روايتها ، فى وجه المرأة والبوليس. فكرت فجأة لم قاومت؟، ماالذى حاربت من أجله؟ لم لم تعطه المال وتدعه يرحل؟! عيونه الحمراء ورائحته والشروخ فى قدمه، السحجات وعريه. ارتعدت وغمرها برد الصباح.

استدارت مبتعده عن الممر وسارت ببطء عبر الطريق كالمريض وبدأت تنزع أوراق البلوط المعلقة بشرابها.

الطاهر بنجلون
ترجمة د. / فاطمة نصر

أنا عربى
أنا مشبوه

اسمى حامد بوشيد. حرفتى عامل تنظيف نوافذ. أنا لست بولنديابل مغربيا ورغم ذلك فمنذ فترة والبعض يلقبنى «بموها» بينما ينادينى الآخرون ممن هم أكثر وضاعة «بباوش» ثم يتضاحكون دون أن أدرى لذلك سببا. إنهم يتفاكهون باسمى بينما لا أراه أنا مضحكا على الإطلاق. إنى متوسط الطول، لونى أسمر، أسمر قاتم، لى لحية وشعر أجعد. لكننى أجعل نفسى ضيئلا حينما أذهب،- شىء عادى، فأنا عربى، عربى فقير مغترب.

أنا أيضا عربى من النمط الكلاسيكى، يجرى على التفتيش عند مداخل ومخارج مترو الأنفاق. هناك دوما إصبع مصوب نحوى فى الزحام حتى ليعتقد المرء أنهم يترقبوننى حيثما ذهبت. لقد اعتدت الوضع تماما حتى أننى ابادر بإبراز نفسى لرجال الشرطة كى يتمكنوا من تفتيشى فأبادرهم قائلا «ها أنذا». يبتسم البعض بينما يومىء إلى الآخرون كى يبزونى. لقد أصحبت المشبوه المعتاد لكل عمليات التفتيش غير أن مايجعل الأمر مملا هو عدم عثورهم البتة على أى شىء مريب مما يسبب لهم الضيق فيجن جنونهم لعدم جدوى جهودهم فأشعر أنا بالأسى من أمنحهم، ورغم ذلك فلن يخطر لى أن أحمل قنبلة أو بندقية فقط كى أشعرهم أنهم على صواب وأمنهحم االإحساس بالرضا كى يذهبوا إلى منازلهم عند انتهاء اليوم ويقولون «لقد نجحنا أخيرا، فى الإيقاع بصيد جيد. فقد كان ابن الداعرة على وشك زرع قنبلة فى السوبر ماركت والتخطيط لبيع المخدرات لأطفالنا عند باب المدرسة فى طريق عودته». لا، لن أجاريهم فى لعبتهم فهذا لا يروق لى.

وإنى وقد قلت هذا فإن من غير المجدى أن يكون المرء بريئا، أو أكون ذا ضمير صاف أحيانا تساورنى الشكوك فى نفسى، فأرتاب فى أسرتى، فى أصدقائى، فى أوراقى وقبل مغادرتى. منزلى أقف قبالة المرآة وأفتش ذاتى، لكننى للأسف لا أخرج بإية نتيجة فلا أعثر إلا على بعض تذاكر المترو القديمة، منديل، وقليل من العملة المعدنية، ثم أمرر أصابعى فى شعرى الأجعد، تماما كما يفعلون فلا أعثر على سكين أو قطعة حشيش وبرغم

كل هذا فإن القلق ينتابنى واشعر بفقدان الثقة بنفسى أثناء سيرى وكلما تزايد شعورى هذا بالريبة فى نفسى كلما استشفه رجال الشرطة فيوقفونى ليتفحصوا بطاقتى الشخصية.

أوراقى مضبوطة وصحيحة وقد قمت بتغليفها لأنها كانت على وشك الاهتراء من كثرة التداول. يجب أن تعلموا أنى لست مريضا. فقط إننى المشبوه المثالى. فكل الأمور تسير مضادة لى. فعند انتهاء يوم العمل أبدو أسود لان نوافذ المبانى فى باريس شديدة الاتساخ حتى لتظننى قد خرجت لتوى من منجم فحم. رداء عملى فى غاية القذارة، مجهد الوجه متعب العنين، هذا بالإضافة إلى أننى قد تركت لحيتى تنمو نتيجة لكسلى مما يجعلنى أشبة بأولئك الذين يلقبونهم بالمسلمين المتطرفين فكثيرا ما يسألوننى «هل أنت متطرف؟» وكأن تلك الكلمة تشير إلى العرق أو الجنسية. أجيبهم متسائلاً أتقصدون هل أنا مسلم؟ نعم أنا مسلم، لكننى أتوق لاحتساء كأس من الخمر مع رفاقى من آن لآخر. لا آكل لحم الخنزير ونادرا ما أذهب للمسجد لأصلى. لكنى أصوم رمضان فهو مقدس. وكذا أطفالى، فقد شبوا عن الطوق والصيام فريضة. إنه ديننا وذلك لايسبب الإيذاء لأحد إنى لا أؤدى الصلوات يوميا لكنى احتفى برمضان لم أكن أعرف كلمة متطرف هذه قبل قدومى إلى فرنسا. اعتقد أنى سمعتها لأول مرة عبر التليفزيون.

وعليه، فهل يجدنى القوم مريبا لكونى مسلما؟ أم لأنى غير وسيم؟ يقولون أننا نطلق لحانا لنخيفهم لكن،هل يبدو وجهى مخيفا؟ ربما. لكن من المستغرب أننى كلما أكثرت العناية والاهتمام بمظهرى كلما ازداد ارتياب الشرطة بى. يقولون لى «إننا لاير وقنا مظهرك لكن أى نوع من الاشخاص يروقهم؟ الشخص الحسن الهندام ذو البشرة البيضاء؟ وأى لون يجب أن تكونه عيناك لكى تكون ذا مظهر حسن؟

ومنذ بدأ زملائى فى العمل يلقبوننى «بباوش» والمتاعب تتوالى على. فقد بادرنى رجل الشرطة ذات يوم قائلاً «أنت من جنود صدام؟» فأجبته «لايوجد شىء مشترك بينى وبين صدام سوى ان كلينا له شارب» وضحكنا لكن ذاك السؤال تردد فى خاطرى كثيرا فيما بعد فقد اندلعت الحرب عقب ذلك مباشرة وحينذاك وجدت أن هناك مايشكل سببا جديا للخوف فإنى مثل عدد كبير من الناس كنت اعتقد أن الحرب ستندلع فقط على شاشة التليفزيون لكننى كنت مخطأ فقد امتدت الحرب حتى وصلت إلى موقع عملى نفسه فقد كنت يوم اندلاع الحرب ضمن فريق كان أو كل إليهم تنظيف نوافد برج مونبارناس وكان قد تم الاتفاق على ذلك منذ وقت طويل. كان الفريق يتكون من اثنين من شمال افريقيا واثنين من أوربا أحدهما برتغالى والآخر فرنسى، لكن مشرف العمل قال لى أنا وزميلى الجزائرى، لا، ليس هذه المرة، فسيمكث كلا كما فى المكتب حيث توجد أعمال بإمكانكما القيام بها كتنظيف المراحيض» انتابنى الشعور بالدهشة وخاصة أن مارتن هذا رجل لطيف غير أنه ذاك الصباح لم يكن هناك أثر للطيبة فى تعبيراته. كان لديه من الأسباب مايحثة على استثنائنا غير أن أحدنا لم يأت بأى خطأ وهنا قال لى زميلى الجزائرى «ألا ترى أن الحرب قد بدأت فعلا الآن؟»

كنت أعتقد أن الحرب قد بدأت فى الخليج

لكنهم كانوا ينظرون إلينا هنا على أننا من جنود صدام والاسلام فيديرون لنا ظهورهم متهمين إيانا بجريمة لامسمى لها. ربما كنا ارهابيين دون أن ندرى أو ربما تعينا هنا موكلين لجهة لاعلم لنا بها.

وقد حدث إبان لحظات الارتباك والحزن تلك أن بدأت أفكر فى قريتى، وقد بدت فى مخيلتى مشمسه مغطاة بالزهور رغم عدم وجود شىء جميل بها فهى بقعة قاحلة مشعثة ولهذا غادرتها. لكنى كنت أتلذذ وأنا أتخليها مكانا مختلفا. إن هناك جمالا خفيا فى كل شىء حتى الاحجار تطوى جمالها. لكن قريتى نائية، ورئيسى فى العمل يشاهد التلفاز. لا أستطيع أنا رؤية الصورة لكى اسمع من يقول إن حربا قد إندلعت بين النصارى والمسلمين. كنت على علم أنى شريك فى حرب لكننى لم أكن أدرى ضد من.. من حسن الحظ أن التليفزيون هناك ليفقهنى. فها هم يخبروننى أنه الجهاد وأن المسلمين سينتصرون على الكفرة.. وبعدها علمت أن بعضا من العرب يقاتلون عربا آخرين إن الأمر لشديد التعقيد. على أن ما أعلمه مؤكدا هو أنى كنت سأقوم بتنظيف برج مونبارناس وها أنذا واقعيا بدون عمل.

هكذا أبدأ التفكير فى أطفالى. ماذا سأخبرهم هذا المساء؟ بامكانى اخبارهم أن العرب قد عاشوا عصرهم الذهبى وأنهم اخترعوا الصفر والجبر وقاموا بتعريف أوربا المسيحية بفلسفة الإغريق وبالاكتشافات الطبيعية العظيمة.. ثم اقتطفت لهم ألف كلمة فرنسية ذات أصل عربى.. سأخبرهم عن الماضى المجيد وبعده الهزيمة ثم الهزائم وحروب الاستقلال ثم التخلف الذى يلتصق بجلودنا والحاضر المزرى بدرجة يستحيل معها أن تتوالد منه الأحلام.. سيظنون أنى أخترع عصرا ذهبيا لهزائهم، لكنهم سيتفاكهون به بالرغم من أنهم لايتفوهون بشىء.

أطفالى كبار لى منهم ثلاثة بين الخامسة عشر والعشرين حينما أخاطبهم بالعربية يجيبوننى بالفرنسية. وهم لايجدون والدهم مدعاة للفخر إنى أفهم السبب» فليس من مدعاة الفخر أن يكون والدك عامل تنظيف نوافذ. لانتحدث معا كثيرا وفى أيام عطلاتهم يخرجون مع أصدقائهم بدون شك أنهم يشاهدون التليفزيون هذا المساء. لاأملك أنا الشجاعة للعودة إلى المنزل فلابد وأنهم يمتعضون منى لكونى من أنا ولأننى قد تسببت فى جعلهم من هم. ذات يوم أخبرنى رشيد، أصغر أبنائى، أنه عقب مشادة بين الطلبة العرب فى المدرسة قال لهم أحد المشرفين «قريبا يأتى اليوم الذى نتخلص فيه منكم أيها الهوام». أهوام نحن؟ لم أكن أدرى أن هذا مايلقبوننا به. أى نعم إنهم يستهبدلون كلمة عربى «بالجرذ الصغير» ويسمون الاعتداء على عربى عملية.«اصطياد جرذان» لكن ماذا اتينا به نحن فى حق الله ورسوله حتى نستحق كل هذا؟ ربما أن هذا قدرنا. ربما قد ولدنا لنهاجر. ألم يكن رسولنا محمد أول مهاجر مسلم؟ إنى أعلم أنه فى سنة ٦٢٢ أجبر الرسول على ترك مكة والالتجاء إلى المدنية.

والآن وها قد اشتعلت الحرب، أى مصير ينتظرنا؟ أعرف. سأصبح أكثر مدعاة للريبة من ذى قبل، سيجرى على التفتيش مرات عدة يوميا وسأستسلم دون مقاومة سأغض نظرى حين أسير دون أن أزعج أحدا سأجعل نفسى أشد ضالة من المعتاد، ضئيلاً لدرجة أن أصبح

شيئا مهملا، شيئا يصعب رؤيته.ليضربونني وأصمت وابتلع الإهانات وأتقبل مزيدا من الهزائم.

كنت مستغرقا فى أفكارى تلك اليائسة حين طلب منى مارتن أن ألحق بفريق نوتردام. اعتقدت أن الحرب قد انتهت بالفعل. لم أرد الحديث فى الأمر فلابد وأن النصارى قد انتصروا. وضع مارتن يده على كتفى وقال لى إنك شخص طيب وبامكانى أن أثق بك فأنت لست من هؤلاء المتطرفين كما أنك لست مأونا.. «ابتلعت ذاك المديح المشوش الغامض ولحقت بالفريق حيث كنت العربى الوحيد. قلت لنفسى فى الطريق سأكون شخصا طيبا مادام رئيسى قد قال ذلك. لكن ماذا لو خطر لى أن أحطم كل شىء؟ ماذا لو لم أستطع التحكم فى نفسى وانقلبت انسانا كريها؟ وعلى أية حال، من هو الشخص الطيب؟ أهو ذاك الذى يطاطىء رأسه ويسمح للناس أن يطأ جسده بأرجلهم؟

طبقا للمذياع- فأنا دوما أحمل ترانز ستور صغيرا معى- فقد قامت الطائرات الأمريكية بالقاء ١٨.٠٠٠ طن من القابل على العراق. ماهو عدد الموتى الذى يترجم إليه ١٨.٠٠٠ طن من القنابل؟ لم يذكر المذياع شيئاً عن هذا، ولابد وأن معظم الناس يفضلون عدم طرق هذا الموضوع، لست عراقيا. لكن هذا يحدث مسيئا يكيانى.. أشعر وكأن هناك ألم أو ثقل بمعدتى. لقد كان هؤلاء عربا مسلمين مثلى.. هؤلاء الذين ألقيبت القنابل عليهم. يقولون عنا عبر المذياع والتليفزيون اننا متعصبون، أنهم لاشداء أولئك الأمريكيون فإن بإمكانهم من علو مقاتلاتهم الشاهق أن يتبينوا المتعصبين ويبعثوا إليهم بالتحيات معبأة فى قنابل. أهذه هى المدنية؟ إنهم يبرهنون لنا على معرفتهم كيفية الحرب.. انهم ليتعلمون فن القتل.

كانت نوتردام مزدحمة ذاك اليوم. كان الناس رجالا ونساءً يؤدون الصلاة فى مجموعات صغيرة. تجمعوا هناك فى سكون يرجون من الله الغفران والرحمة. كم كان المنظر مؤثرا. وددت لو أصلى أنا أيضا لكن لدى عملا على الجازه. وعبر المذياع أخذوا يتحدثون بكثرة عن الصورايخ واسرائيل.

وهناك ومن أعلى سقالتى، صليت بينى وبين نفسى ابتهلت إلى الله ورسوله أن يأتوا بمملكة السلام إلى الأرض، وأن نعطى نحن العرب اعتبارا أكبر، وأن نعامل بثقة أكثر. وليس بالضرورة أن نمنح الحب، لكن أن نمنح الإحترام على الأقل.

بعد ذلك بأيام قليلة، اعتقد أنه كان الأول من فبراير، وبينما كنت أقوم بتنظيف الزجاج الملون لإحدى النوافذ الرائعة مستخدما أحد مساحيق التنظيف بينما أذنى ملتصقة طوال الوقت بالتراتزستور سمعت الخبر التالى. أجرى الرئيس فرانسوا ميتران يوم الخميس ٣١ يناير حديثا هاتفيا مع عائلة من الفلاحين الإسرائيليين فى مستعمرة كفار هاناس وقد استعلم عن الموقف فى البلاد معربا عن تضامنه مع الشعب اليهودى وقت محنته» وفورا، ودون حتى أن أضيف لمسات التنظيف الأخيرة للنافذة، نزلت السقالة هابطا بأقصى سرعة، معتذرا لزملائى، وهرعت عائدا إلى المنزل. دخلت غرفة الجلوس وقبعت إلى جوار الهاتف مترقبا مكالمة هاتفية من رئيس الجمهورية.

المهدى (٢)

مهداه إلى روح الأديب عبد الحكيم قاسم

أسلم ابن حنا الخرّاز على أيدى أهل الخير- فى البلد- ويد ربيع بن على الجـزّار تاجـر الكرشة والوقـيع، ولمّ له أهل الخـيـر وكف ربيع بن على الجزار ثمن عدة جحش وجحش وعـربة كـارو، وأسـتـأجـروا له حـجـرة ودفـعـوا- له- ايجارها لمدة سنة، فـقـال لهم ان صاحب السكن طالبنى بثمن نزح محل الأدب، فدفعوا له ثمن نزح مـحل الأدب وكـانت علبـة الـسـجـائر الكيلوباترا فى جيبه الصغير تطل منها المباسم، ولما رفس الجـحش ابن صـاحب السكن أسكنه ربيع بن على الجزّار فى «مـقـعـد» فى بيـتـه، وفـجـأة تعـاركـا، فـقـال ابن على الجـزّار أنالم أتسبب فى بيع الجحش بنصف الثمن، أما عَدة الجـحش فـقـد باعـها هو لعبـد المحسن بثـلاثين جنيهاً واسألوا عبد المحسن، فقال عبد المحسن: حَصَل، وقال ابن حنا الخرّار ولكن هذا الموضوع متـعلق بباقى حسابنا من «نزله طحا» فـقـالوا ومـاهى حكاية «نزلة طحـا»؟، فـقـال: اسـألوا ربيع، فـحـسب ربيع- فى النوتة- حـسـاب مـادفـعـه أهل الخـيـر من «نزلة طحـا» و«نزلة الفـلاحين» و«العـرق» و«الحـجـارين» و«كـوم الرُبع» وأسقط السجائر والتيـوتا والبـولوبيف وعلبة السمن وعشرين كيلو لحم من عند أخيه فوجـدوا أن مـاجـمـعـه ربيع من نزلة طحـا هو ماأكله ابن حنا، فقال ابن حنا:

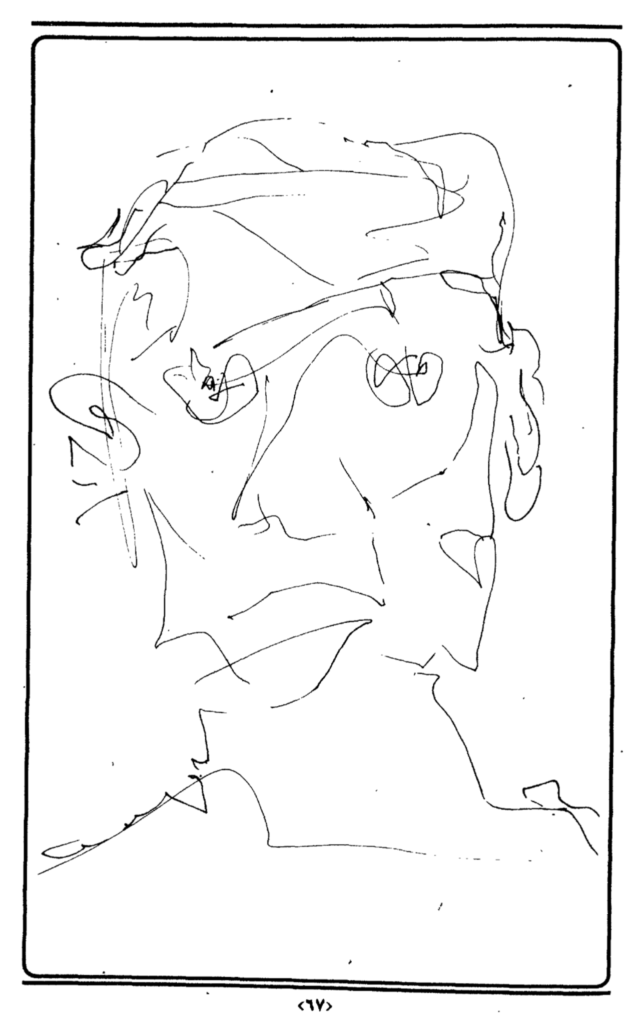
-وكنا مع بعض.. وأحـسـب حـسـاب تلات قروش حشيش شربناهم

فقال أهل الخير فى نفس واحد:

-ببه شر متطكوا مع بعض.

فضـرب ربيع ابن حنا «بالبونيـة»، فـضرب ابن حنا ربيع بالبـونيـة، فـوقف أهل الخـيـر فى الوسط وحـجـزوا العـربة الكارو بدون جـحش ولاعـدة، وجـهزوا لابن حنا الخـرّاز تذكرة سفـر إلى ليـبـيـا لحظة فـتح الحـدود بين البلدين بالبطاقـة، فـرمى له ربيع بطانيـتـه فى وسط الشـارع مع المخـدة»، والتـقطت زوجـتـه- من على الأرض- صـورة بنت ربيع التى كـانت فى المخـدة مع ابن حنا فى المحـفظة مع صـورة من شهاده اسلام ابن حنا مختومة بختم الأزهر.

المهـدى: رواية للأديب الراحل عـبـد الحكيم قاسم فى أوائل السبعينات.



صمود

اليوم:الرابع عشر من اكتوبر
الوقت: السادسة صباحا
المكان: وادى الممر

أجرى التحميل على الوجه الاكمل.. الاصطفاف أخذ تشكيل الانتشار .. كنت على رأس فصيلة ادارة النيران فى مركبة الاستطلاع.. السادسة والربع، أسراب من المقاتلات والقاذفات المقاتلة تمرق من فوق الرؤوس.. تمهيد نيرانى مركز لمدة ربع ساعة من كافة أعيرة مدفعية الميدان.. صواريخ تكتيكية أرض/أرض تخلخل هواء المنطقة محدثة رجة تتخلع لها القلوب.. السادسة والنصف بدأ الفتح فى تشكيل ماقبل القتال.. الوحدات تنطلق على محور «مثلا» بسرعة نموذجية.. القرص الاحمر للشمس يوالى اطلالته الساكنة على ذاك الموكب الصاخب، المغطى بهالة من الغبار الاصفر.. نظرت باندهاش لارى قطيعا من الغزلان ينطلق بذعر فى اتجاه الهجوم، الى مصير لايعرفه، كأنما أحس بأن شبكة عنيده قد أحاطته، من كل جانب، ولم تترك له ثغرة، أستطيع أن آتى الى تلك المنطقة، فى وقت غير هذا.. مجرد فكرة داعبتنى، غير أن الوجوه كلها متجهمة.. حاولت أن أشد السائق لبعض خواطر مجنونة، لأزيل تجهمه وقلقلة..

- ماذا لو طاردنا ذلك القطيع المذعور؟!

وجدته منصرفا بكل أعصابه لهدفه.. خجلت من نفسى.ياه ، لقد ابطأت العربة فى سيرها..تاه القطيع عن عينى!!

- ماذا حدث؟!

- المنطقة كلها- كماترى- كثبان رملية لاتصلح للتقدم.. الى أين المسيريا أفندم؟.. أرى بعض دباباتنا ترتد.. ياه لم يبق الا هذا!! العجل يدور على الفاضى.. أخشى على الموتور...

توقفت العربة.. نزلت أستعرض المنطقة بقلق.. رفعت نظارة الميدان لاطل منها.. وجدت وحدات المشاه والمدرعات ، قد فتحت فى تشكيل قتال.. فى المواجهة، كمائن عديدة من الدبابات وعربات الصواريخ اس اس ١٠ ، اس اس ١١ للعدو تشتبك بعنف مع قوات النسق الاول للهجوم.. تعجبت للأمر.. لم أكن أتوقع هذا.. المنطقة شديدة الوعورة ، وتكثربها الغرود الرملية وشجر السيال.. وماذا عن الموقع!!..ياه... لقد توقف هو الاخر على مقربة منا.. نزل أفراد الفصيلة من على متن العربة:

- ياأفندم لن نستطيع أن نتقدم خطوة.. والقتال بدأ.. والدانات تنهال من كل جانب..



يبدو أننا سنفتح تشكيل قتال هنا..

- كيف نفتح تشكيل قتال، ونحن فى مرمى النيران.. ومراكز الملاحظات منضمة على المواقع بهذا الشكل.. دقيقة أذهب اليهم لأستوضح الأمر.. اعترض السائق:

- لا يا أفندم لابد أن نعود سويا بالعربة، لن أتركها هكذا فى العراء لتدمر.. ثم خلع سترته وفردها على الارض وأخذ يجمع بها قطعا من الاحجار الصغيرة والزلط.. ويضعها أمام اطارات العربة.. ثم أدار «الموتور»، وتحركت العربة بمساعدة دفع أفراد الفصيلة الذين كادوا يرفعونها عن الارض.. وتوالى الدفع حتى وصلنا الى موضع وقوف السرية.. بلغ السيل الزبى.. عند وصولنا الى منطقة توقف السرية .. وجدنا أن حال الموقع أسوأ، فقد انغرزت تماما كافة عربات الذخيرة وقاذف أو أكثر، فى الكثبان الرملية.. ولم تفلح جهود الافراد التى فاقت طاقت البشر، فى انقاذ الموقف.. وبالرغم من ذلك فان المحاولات المضنية لم تتوقف، تحت ارهاب الدانات المتساقطة بالقرب منهم. والتقيت بقائد السرية:

- ماهذا ياأفندم؟! هل سنحتل هنا؟!

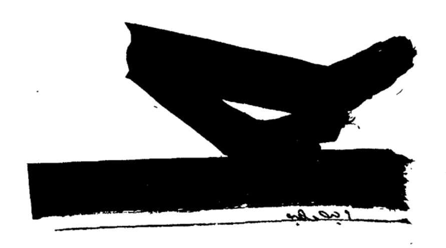
- لقد كان قائد الكتيبة هنا منذ قليل.. شاهد الموقف بنفسة.. وأمرنى بالفتح.. لم يبق أمامى سوى تعديل أوضاعى.. ليمكن عمل اخفاء جيد .. وهذا مايقوم به أفراد الموقع..

- الظاهر لى.. أننا وقعنا فى فخ.. سبحان المنجى..

- سنشتبك وندافع بأقصى طاقاتنا..لن نمكنهم من شبر الا فوق جثثنا.. عليك الآن اختيار المكان المناسب.. لاعطائى بيانات دقيقة لمصادر نيرانهم.. وسنرى..

لم تتمكن السرية من عمل الاخفاء كما يجب، لكافة نيران العدو .. ومع بدء الاشتباك، توالت هجمات العدو الجوية على الموقع، فى كثافة لم نر لها مثيلا، منذ بدء القتال، مما أحدث ارتباكا، وأصيب أحد القواذف من دانة بمباشرة لاحدى الدبابات.. وقد كان فى حالة تعمير كامل.. والطاقم فى وضع التأهب للضرب.. وقد سقط شهيد واحد من طاقم القاذف، وأصيب الباقون اصابات مختلفة.. قمت بمساعدة باقى أفراد الطاقم باخلائهم على متن عربة من عربات موقع المشاه القريب.. وفى تلك الاثناء أمر قائد السريه بفرد شباك التمويه على القواذف وشاحنات الذخيرة، للحماية من الهجمات الجوية.. والبدء فى تنظيم أعمال الدفاع المحلى.. بدأ الافراد فى أعمال التجهيز السريع للحفر البرميلية .. وقد ساعدتهم طبيعة الارض على سرعة الانجاز.

انتصف النهار، دون تطور يذكر فى أعمال القتال.. فقط تمسك بالارض المكتسبه بكل وسائل الدفاع عن النفس.. وكان الموقف عبارة عن هجمات جوية مركزة ورد بمدافع مضادة للطائرات محملة على عربات مجنزرة.. وأيضا بالصواريخ المحملة على الاكتاف.. مشاكسات من الكمائن..ورد بقذائف الصواريخ.. وفى غمار المعارك الضارية ، وردت الينا أنباء عن استشهاد قائد اللواء المدرع، اثر هجمة جوية.. مما كان له أكبر الاثر فى نفوسنا .. ثم حدثت هجمة جوية مباغته، أصابت عربة ذخيرة تسببت فى انطلاق الصواريخ، وتفتتها فى اتجاهات شتى، تفرق على أثرها الافراد منطلقين بحثا عن أماكن الاحتماء خلف.. الغرود الرملية المتجمعة حول جذور شجر السيال.. وقد حاولت الابتعاد عن منطقة



سقوط الذخائر المتفجرة.. أثناء انطلاقى سقطت فى اتجاهى، دفعة من الالف رطل، أحدثت دفعة شديدة من الهواء طرحتنى أرضا.. أصيبت الخوذة بضربة من الخلف اقتلعتها فى لطمة شديدة للوجه.. أطاحت بأى قدرة لى على الادراك.. أظلمت الدنيا أمام عينى لفترة، لم أعرف مداها.. ثم باغتتنى رعشه كصعقة تيار كهربى.. اهتزت لها كافة خلاياى.. وأفقت على أثرها.. بعد الافاقة.. وجدت بعض القنابل الزمنية، توالى انفجارها المزعج من كافة الاجناب، وعلى فترات متقطعة.. كانت الشظايا ترف فى الافاق حولى كأسراب طيور متنقلة.. وثمة آدمى أو اكثر ملقى، دون حراك، على مقربة.. من هذا؟!

.. من هؤلاء؟!.. لعله كابوس.. حاولت باستماته الابتعاد عن منطقة الانفجار.. لم تستجب أطراف الجانب الايسر لجسدى المنطرح بالكامل.. ثمة ألم غير واضح المعالم، مصحوب بخدر شديد يزحف ببطء الى أعلى منطقة الوعى الذاهل، الذى لم استطع ايقاظه ايقاظا تاما.. الفخذ والساق اليسرى ينتفخا رويدا رويدا، بطريقة جعلتما يصلان الى منطقة الاحساس، على شكل «جوال» ملقى بجانبى.. وكأنه لم تكن لى بى أدنى علاقة سوى ذلك القيد الذى يربطه بى كعضو لم ينفصل بعد.. غريزة الدفاع عن نبض الحياة تفعل فعلها بقوة.. واتتى ومضة من ومضات اليقظة المباغته، جعلت الجانب الأيمن من جسمى يحمل جواله بقوة، ويلقية مع كامل الجسد على بعد أمتار من أماكن الانفجارات صرخت بصوت بدا وكأنه لا علاقة لى به بالمرة:

- النجدة.. أشهد أن لا اله لا الله وأشهد أن محمدا رسول الله.. تحسست فخذى وساقى اليسرى.. صدمتنى نافورات الدم المتدفق على شكل نبضات لها وقع الطرقات على طبلة الأذن.. انقشعت الغشاوة، تيقظت كافة الحواس.. هاك هى شجرة السيال على مقربة.. ثمة ذراع يلوح لى باصرار على طلب الاقتراب.. أسقطت رأسى على الارض علامة العجز التام.. أطل رأس الاخر من خلف الكومة المحيطة بجذور الشجرة.. يستطلع معالم المنطقة حوله.. ثم هبّ لنجدتى.

نشيد وطنى

عندما استند الربُّ إلى كرسىِّ العرش، وجد أنه يقوم على الفراغ، فخشى السقوط، وأوعز الى معاونيه من الكائنات الرقيقة أن يصطادوا له يمامة، وعندما جاءوا باليمامة انفرطت فكرة ملء الفراغ، قايض بجناح اليمامة وأخذ أرضا، وقايض بجناحها الآخر وأخذ من كل زوج اثنين، وقايض ببقية الجسم دون الرأس وأخذ أنهارا ورياحا وأحزانا، وحشر الجميع فى الفراغ الكامن تحت كرسى العرش، واطمأن.. ...

لكن شهوة المرأة غلبت شهوة الرجل ، وكذا شهوة الرجل غلبت شهوة المرأة، فملا اليابسة بعناقيد نسل ظَلت تساقط حول بعضها وتهجر الرمل، فكانت الصحراء وحيدة ومبعدة إلا من بعض المهجورين، وكان النهر كثيفا وغنيا إلا من بعض السادة ، فى الصباح الجميعُ يعملون فيحملون العرشَ فوق رؤوسهم، وفى الليل الرجلُ يخرُّ فوق المرأة والأطفالُ فوق أحلامهم فيهتز العرشُ ويتخلخلُ، وغضب الربُّ من الذريّة، وتذكر أن لديه رأسَ اليمامة، فقايضَ بها وأخذ بحرين، ولشدة غضبه أمعن فى السخرية فسمّى أحدهما الأبيض، وسمّى الآخَرَ الأحمر، وقذف بهما فنزلا متعامدين ولم يتصلا واكتفى الربُّ بذلك، وعرف أن كثيراً من الرجاءات والدعاءاتِ ستسندُ العرش، وانفثأ غضبهُ.

وعندما عاندتُ الذرية إرادةَ الرب، وزاوجت البحرين بخيطٍ رقيق كان سراباً فى عينيه، عرف الربُّ أنه أهمل مكيدته زمناً، وأخذَ يتذكرُ ولم تكن الذريّةُ لتنسى فهو أرسل إليهم قوماً فى ثياب مشقوقة، ولحىً مثل الطيور الغرقى، وأقدامٍ مفرطحةٍ تدوسُ الوردة مثلما تدوس الوجه، وتحَن على المرأة، أكثر مما تحَن على الرجل، وتأكلُ أولَ ماتأكل فرجها، لأنه الفاتحة النقية التى نبت حولها الجسد، وارتجفت ألسنةُ الذرية فصارت من الخوف السنةً أخرى، وارتجفت قلوبها أيضاً فصارت من الخوف قلوباً أخرى، وبركت على الأرض الجمالُ تلعق حتىُ اليابس، وتعودُ إلى منشئها، وظهورهُا ملآى، وأكمل الربُّ مكيدته وانفثأ غضبه.



فى الآخير كان الربُّ قد تعب من هؤلاء، وكانت لديه أوعية كثيرة من الذهب، فاكتفى بأن ملأ الربع الخاوى بسلاسل منها، ورشَّ على الوجوه رقــــاوةً وقــال هو الجَلدَ، ورشَّ على الأرض الماعـز والإبل والخيـام وقـال هى الصـحـرا،، ثم ضـمَّن أقـواله فى كتـاب فـرَدَه فـوق السـماوات السبع، ولمست أطرافه أرجل الكرسى، فعرفت الذريةَ أنه يحشو فمه بالثقوب، ويكشط جلدَ الريح حـتى تتَّسع الريحُ لصـوته: أكـملوا مسيرتكم خارجها، لا أريد تحت العرش إلا الواقفين، وأذعن البعضُ فوقفوا الليل إلى جوار النهار، ومرق البعض، وخرجت الأكثريةُ إلى الربع الخاوى، وقال الرب فى نفسه اليوم أكملت مكيدتى، وحق عليكم سلطانى، لن تقوموا حتى ينفد ماللدىّ، وإنى لكم بالمرصادِ، ونام.

المطر



إيه اللى نابك ياجدع؟
مشدود لإيه؟
· نجمة وكانت فى السّما نزلت عليك؟!
· ساحت غمامة بالمطر سّحت عليك؟!
· مشدود لإيه؟
نور فوق نورُ بيلف بى..
وبيحتويك
شفت ابتسام الصبح
طالل من عينك
شفت ابتسام الضهر
هالل بيناديك
شفت ابتسام المغربيه
شفتشى
· منَك إليَك..
· إيه ياجدع؟!
قلبك بينفضْ بسّ ليه؟
قلبك بينفض جوّه ليَل
من غير قمر!!
قلبك بينفضْ جُوَه ليل
مليان خطر!!
داعشق يبقى والا إيه؟
إيه ياجبان؟
· آه ياحجر!!

يامَحْدث النعمة
ومحروم من زمان
إثبت مافيش للخوف مكان
وامشى بعَزْمَك للصباح
مهما الحصار يهجم عليك
إنت القوى
خش الخطر
أرضك ولازم ترتوى
وانت المطر
عرقك حلال..
ماتبعتروش
ماتسْرسبوش
فوق السَّراب
عرقك حلال ما تضيعوش
ياخدوه ملوك النفط
يدّوه للوحوش
خلّيه لها- داياماً شباب- خليك جدع
خليك لها..
تّديك حنان
كل الزروع
تدّيك ربيع
ماينتهيش
تديك قمر مايختففيش
·نور فَوقَ نورٌ
·خليك جسُورْ
وادخل فى قلب المعجزة
قادر إديك
اطلعْ لآخر سلمّه ف أعلى جبل
وانزل مطر
انزل مطر

بدايات التواريخ

نساء بولاق يجئن
من بدايات التواريخ
إذن
تحتاج أن تكون شعبيا
لكي تصادق التاريخ من أوله
و تستطيع أن تكون شاعرا
إن كان مايهمك استدارة النهدين
أوكان انحسار الثوب تحت الإبطين
تستطيع أن تكون باحثا
وفيسلوفا
تنتشى ببائع الاسماك
والفل
وقطرة الكحول
ربما تستطيع أن تكذب التاريخ غير مرة
وتدخل الحارات
تشتهى روائح الكرنب
تستطيع أن تحب الماء راكدا

وأن تبصر في مكعبات الفضلات ثوبك
القديم
تستطيع أن تعاقر النساء
أن تمر في حاراتهن
دون أن يخجلن
ربما يبحن بالذي خبأن في غرفاتهن مرة
وبالذي خبأن في صدورهن مرة أخرى
ستستطيع أن تكذب التاريخ
مرة أخرى إذن
وتعشق النساء والحارات
عندها
تصير شاعرا
يصادق التاريخ من أولة
ويزدهي ببائع الأسماك
والكرنب



ابراهيم أبو حجه

شعر

حد الريح

«نون، والقلم ومايسطرون»
الى زكريا رضوان



يتـدثر عـرى الأرض. بعـصف الورق الذابل،
والزغبالمنهمر،
من الطير المذبوح.
البرق في عينيه فردوس.
رب تبوأ عرشه المحفوف بالنيران..
فاندلعتشوائبه
نراجيلا، تكركرها الفصول
وفى بلد القديد شطائر
(عرضها البلاهة والنفط)
(أعدت للسائحين)
....
هل راودنا الرماد عن،
اجتياح الجمر
باعد بيننا تيه،
ليرشدنا
فنرفض أن نكون شواهدا
ومن ألف الى ياء
نكون،..
لهبا.
من اللهب المبين.



«الكاف مذبحنا
وحد الريح «نون»
نلوذ بالقمح المدجج بالسعير
نحن التين والزيتون
والصراط..
من البقول..
لأخر ماتبقى
من هوامش
أول اللغة
الجحيم.
لم نبرح مرابطنا الى وقت تدلى،.
بالكروم
ومن لهب نجئ الى لهب
تبت يداك أبا لهب
لليل وجهك،.
والنجوم تبيض
في حطب العشيرة.
وجهها المحموم،.
بالشبق
والمعصوم،.
من زلل اليقين.
هل للفجر نافذة؟
والضوء، عرى بسيطة
تزدان بالفقراء
وتقترف الحنين.

بورسعيد

حوار مع المخرج الكبير سعد أردش

الحاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٩٠

الدراما خطر على السلطة المستبدة

أجرى الحوار:

مجدى فرج

ولد الفنان الكبير سعد أردش عام ١٩٢٤، وتخرج فى كل من كلية الحقوق والمعهد العالى للفنون المسرحية، كما درس الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بايطاليا ١٩٦١، شارك فى تأسيس المسرح الحر، ثم بعد ذلك أسس مسرح الجيب وكان أول مدير له. قام بالتدريس فى معهد الفنون بالجزائر، كما عمل رئيسا لقسم التمثيل بمعهد الفنون المسرحية بالكويت. تولى رئاسة هيئة المسرح فى مصر، وهو الآن رئيس قسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالهرم.

والحديث مع الفنان القدير سعد أردش يتميز بالمتعة والإفاده، هو متعة من حيث قدرته على الابحار بنا فى عوالم وشطآن الثقافة والحضاره والتاريخ والاقتصاد والسياسة والعدالة الاجتماعية والحب والمستقبل، وهو افاده من حيث قدرته على منهج فكرى يجمع عناصر الحياة والفن معا. فالحياة مشروع فن، والفن هو ناتج الوعى الانسانى بالحياة.

نحن امام منهج واضح الملامح، فى زمن عز فيه المنهج وسيطرت الفهلوة وقشور الثقافة على قمة الحياة الثقافية.

هو ابن المسرح السياسى، والتفسير السياسى للمسرح، وهو رائده كذلك فى مصر.

يتميز إبداعه بالفهم النظرى الدقيق، فضلا عن محاولاته الدائبه نحو التأسيس العلمى والمنهجى لفن الدراما.

بهذا الفهم لقيمته الفنية والفكرية فضلا عن دوره البارز فى مسرحنا العربى، توجهت اليه بهذه المجموعة من الإشكاليات الفكرية، بحثا عن تأسيس علمى

اجتماعى لفن المسرح العربى المعاصر.

دعنا أيها القارىء العزيز نتأمل هذا المثقف الكبير فى تجواله الثقافى الممتع.

* * *

س: الوعى بالدراما هو بالضرورة وعى بالواقع الاجتماعى.

كيف ترى إمكانيات هذا الوعى الاجتماعى داخل حركة التاريخ، تأثيرا ؟ وتأثرا ؟

ج: منذ نشأ المسرح فى الثقافتين الغربية (اليونان القديمة) والشرقية فى آسيا (الهند والصين اليابان) بدأ من حواره مع الحركة الاجتماعية. وإذا ألقينا نظرة على المسرح الأغريقى فسوف نجد أنه بالرغم من أن التراجيديا والكوميديا اتخذتا من الأساطير الأغريقية قناعا تختفيان وراءه الا أن القضية الاجتماعية فى اليونان كانت الموضوع الأساسى الذى يديره كاتب الكوميديا والتراجيديا على السواء.

نلاحظ أن «سوفركليس» مثلا فى مسرحيته «أنتيجون» يتخذ أبطاله من الشخصيات الحاكمة الواقعية، ويفجر بينها حوارا حول التشريع، من هو صاحبه؟، ما هى فلسفته؟ وكيف يجب ألا ينفرد فرد أيا ما كان وضعه السياسى أو مسئوليته أو مكانته باصدار التشريع وأن هذا التشريع يجب ألا يتجاوز حدود التشريعين الالهى والوضعى. وهذا الموضوع الذى صيغ فى القرن الخامس قبل الميلاد يظل محتفظا بحيويته حتى هذه اللحظه. فمن خلاله يمكننا أن نناقش قضية الديمقراطية بالمعنى الحديث على نحو ما كانت رؤيتى عندما أخرجت هذه المسرحية فى بداية الستينيات.

وكما تعلم، فلقد تطور تناول القضية الاجتماعية منذ المسرح الاغريقى عبر عصر النهضة، ثم بعد ذلك تطور فى عصرنا الحديث بشكل أوسع وأكثر تفصيلا، بحيث أصبح المجتمع هو البطل الحقيقى، وهذا ينعكس بوضوح فى أعمال «ابسن»، «تولستوى»، «تشيكوف» «بيراتديللو»، «تينيسى وليامز»، و«أرثرميللو».

خلاصة القول أنه ليس هناك مسرح خالد دون أن تكون القضية الاجتماعية هى الأساس فيه.

ان الدراما تكتسب مشروعيتها وخلودها عندما تطرح للمناقشة القضايا الاجتماعية الرئيسية. والدليل على ذلك ان عشرات الآلاف من النصوص المسرحية قد سقطت من ذاكرة التاريخ، أما الباقى فى ذاكرة التاريخ فلا يتعدى مئات النصوص على الأكثر، والسبب فى ذلك ببساطة أن هذه النصوص المسرحية الخالدة قد ارتبطت بالقضية الاجتماعية وبالالتزام الاجتماعى.

ان المسرح هو المؤسسة الثقافية التى تشكل البرلمان الثقافى فى المجتمع، والذى لاتحده حدود ولامحاذير من القوانين واللوائح والعلاقات الادارية السلطوية، ذلك أنه مهرجان- أو برلمان- يتحقق الحوار فيه بين العرض المسرحى وفنانيه والجمهور فى فراغ الصالة، وكلما كانت القضية الاجتماعية ساخنة كان هذا

المهرجان ممتعا، وكانت النتائج أفضل.

س: يقف فن الدراما فى منطقة متقدمة جدا، موازية للسلطة، تصويبا لأخطائها، أو تأكيدا على أفعالها الصحيحة داخل حركة التاريخ. كيف ترى العلاقة بين الدراما والسلطة من وجهة النظر المادية؟

ج: تعرضت لذلك فى اجابتى على السؤال السابق للدراما فى مواجهة المجتمع، وبلا شك فإن المجتمع هو الوجه الأخر للدراما، ولاتتحقق الظاهرة المسرحية الا باكتمال هذين العنصرين، الدراما فى صورة العرض المسرحى، والمجتمع فى شكل الجمهور المتفرج فى الصالة. واذا كان العمل الدرامى ايجابيا فهو يدفع بالمجتمع الى الأمام نحو أهداف العدالة والحرية والسلام والاستقرار والأمن......الخ، كما أنه يمكن أن يؤثر تأثيرا سلبيا اذا اتصف بالتفاهة مستهدفا بالدرجة الأولى محاورة الغرائز أو تقديم الضحكة اللاهية الخشنة أو تزجية وقت الفراغ.

على الجانب الآخر من القضية، فان المجتمع متمثلا فى حركة الجماهير يؤثر فى الحركة النامية للدراما، فاذا ماقارنا الدراما الاغريقية أو دراما عصر النهضة بالدراما الحديثة سنجد أن دراما عصرنا الحديث قد اكتسبت الكثير من تطور الحركة الاجتماعية ومتغيراتها سواء بالنسبة لتسارع الزمن، أو تشكل الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أو بالنسبة الى المبتكرات العلمية والتكنولوجية الحديثة.

واذا أخذنا مثلا، نص «بستان الكرز» «لتشيكوف»، ونص آخر «ليونيسكو» سوف نجد فرقا شاسعا فى البنية، فى قطع الشخصيات، فى الاطار الفكرى العام، فى توقع الكاتب لذكاء المتفرج وقدرته على التلقى، وكلاهما قد صيغ فى عصر واحد تقريبا. فالدراما تتأثر بالحركة الاجتماعية والاقتصادية بنفس القدر الذى تؤثر فيها.

خلاصة القول، ان الدراما تتأثر ايجابا وسلبا بقدرة المجتمع على ممارسة التزامة، بمعنى أنه كلما كان المجتمع واعيا وحرا ويمتلك ارادته ويتصدى لمشاكله ويمتلك زمام المبادرة فى مواجهة كل السلبيات، كلما أعطى ذلك للدراما القدرة على التطور والتقدم والمزيد من الدفاع لهذا المجتمع، أما اذا اتخذ المجتمع لنفسه موقفا سلبيا متراخيا لامباليا، فان هذا الموقف سوف يؤثر على الدراما ويصيبها كذلك بنوع من التردد والفراغ الفكرى واللامبالاه والوقوع فى أحضان التجاره.... الخ.

والعلاقة بين الدراما والسلطة على مدى التاريخ علاقة قياسية بمعنى أنها يمكن أن تكون ترمومتر لديمقراطية السلطة، ومدى ثقتها بنفسها ومدى اطمئنانها الى أن الثقافة بوجه عام والمسرح بوجه خاص هما أداتان هامتان، إلى جانب الاقتصاد والصناعة والتجارة والزراعة وسائر المؤسسات الأخرى، من أدوات تطوير المجتمع.

هذه العلاقة الترمومترية... أو الخط البيانى.. بين السلطة والدراما تكون على مدى التاريخ خطا متعرجا، تارة صاعدا، وأخرى هابطا، بحسب موقف السلطة من الدراما، لابحسب موقف الدراما من السلطة. بطبيعة الحال فان موقف الدراما من السلطة يتخذ باستمرار موقف المكافح

المصر الذى لايستجيب ولايستسلم للقهر، ومايهمنى هنا هو موقف السلطة من الدراما.

فى العصرين الكلاسيكى والنهضة كانت العلاقة على درجة عالية وسليمة جدا من التعاون والديمقراطية، أما فى العصور الوسطى فإننا نلاحظ أن السلطة الدينية وقفت من الدراما موقفا قهريا مستبدا وبصرف النظر عن الأسباب والدوافع، فالحقيقة أن الدراما فى هذا العصر اصيبت بالقهر والتبدد والتبعثر.

الدراما والسلطات العربية:

أحب أن أتوقف هنا عند علاقة السلطة بالدراما فى الأرض العربية، لأن هذا مايهمنا بشكل أساسى.

عندما بدأ المسرح العربى المعاصر تقليدا للمسرح الأوروبى فى سبعينيات القرن الماضى، كانت البداية عظيمة ومبشرة، ولكن سرعان ماتنبهت السلطة- وكانت الامبراطورية العثمانية تفرض سيطرتها على الأرض العربية بشكل كامل- تنبهت الى العلاقة الجدلية بين الدراما والمجتمع، فبدأت تطرد وتطارد وتعصف برواد المسرح العربى، الأمر الذى أدى بهؤلاء الرواد (سليم ومارون النقاش وأبو خليل القبانى) إلى الهجرة إلى مصر، حيث المناخ أكثر رحابة، لكن، «فى مصر يتغلغل الاستعمار الانجليزى، تنبه سلسلة الخديويين بداية باسماعيل إلى أن الدراما تشكل نوعا من الخطر لاعلى السلطة بل على شهواتها الخارجة عن كل الأطر العادلة للعلاقة بين الحاكم والمحكوم.

منذ ذلك الحين والسلطة- بكل أشكالها- تقف من الدراما موقف الخائف وتريد للدراما أن تهجر القضية الاجتماعية بمعنى القضية السياسية، وهذا الخوف مانستطيع أن نبرر به حقائق كثيرة فى تاريخ المسرح العربى، أهمها:

أولا: أن المسرح العربى الرسمى ظل منذ منتصف القرن الماضى حتى الآن مجرد شعارات، أو إشارات عن وجود مسرح، ولم يزرع فى الأرض العربية ولم يوضع على جدول المواطن العربى، بمعنى أن يتغلغل فى مناهج التعليم وفى مقرراته بداية بالتعليم العام، ويصبح خطا من خطوط التربية فى المجتمع شأنه شأن العلوم والرياضيات وغيرها من مواد التربية والتعليم.

ثانيا: رغم تعاقب الأجيال فى أقطار كثيرة فى الوطن العربى، واصرار رجال المسرح على تنمية المؤسسة المسرحية واعطائها المزيد من حرية الحركة فى مواجهة المجتمع والسلطة، فاننا نرى أن الرصيد المسرحى العربى، برغم التوسع الكمى والكيفى، أقل بكثير من مراحل نمو المجتمع العربى كما وكيفا.

نخلص من ذلك إلى أن العلاقة بين الدراما والسلطة العربية فى كل أشكالها هى علاقة خوف وعدم ثقة، وقد أن الأوان لأن نطرح هذا الموضوع لمناقشة جاده وعادلة، وأن ننتهى إلى موقف متوازن ونتائج مشجعة للابداع، حتى لانفاجأ يوما ما بانقراض المسرح العربى.

س: يسقط البطل نظريا حين يقبل التحالف مع السلطة. ما هى رؤيتك للبطل المعاصر فى حركته ومناورته وتحالفاته وسقوطه (أو



استشهاده) النهائى فى ضوء الفلسفة الحديثة؟

ج: باعتبار أن المسرح مؤسسة اجتماعية تعكس الحركة الدائبة فى المجتمع فمن الطبيعى أن يسجل كاتب المسرح الحق والباطل معا، فيسجل للملتزمين التزامهم، مهما كانت القسوة والجبروت والاضطهاد الذى يعانونه فى مواجهة السلطة، أو فى مواجهة العداوات المسلطة فى وجه المجتمع الانسانى، كما يسجل إلى جانب ذلك «البق» أى المتسلقين والمنافقين وكلاب السلطة، نرى ذلك بوضوح فى الكثير من المسرحيات المعاصرة، «اوستروفسكى» فى مسرحيته «البقة» «سارتر» فى مسرحيته «نيكراسوف»، كما نلمح فى مسرح «بريخت» الكثير من الشخصيات المهادنة للسلطة، والتى تلعب مهادنتها دورا سلبيا فى تطور الحركة الاجتماعية، كذلك فانى لا أعتقد أن «ستريند برج» قد وصل إلى درجة عالية من الوعى التقدمى فى الصراع بين الطبقات، غير أنه يقدم فى مسرحيته «مس جوليا» شخصية الخادم محوطا بدرجة عالية من امتهان المتفرج، لأن هذا التطلع الى الطبقة التى يخدمها وهذا النفاق والمكر والخبث هو تأسيس الحقيقة لكل الشخصيات التى جاءت بعد ذلك سواء على المستوى السياسى أو على المستوى الاجتماعى أو الأسرى التى سجلت هذا التزلف والتملق وأدانته ادانه كاملة. ان هذه الشخصيات بلا شك تعد انعكاسا للحركة الاجتماعية ذاتها.

فى مسرحية «صلاح عبد الصبور» «بعد أن يموت الملك» هناك شخصيات تنافق الملك بأن توهمه أنه مايزال قادرا على العطاء، بينما يعلم هو علم اليقين أنه فاقد القدرة على العطاء لأنه عاجز عن أن يهب الملكة الطفل الذى تتشوق اليه.

لقد غاص مسرح الخمسينيات والسيتينات فى هذا النوع من الشخصيات بالمقارنة بالشخصيات المحايده أو الايجابية، فيما يتصل بالالتزام قبل المجتمع، فنحن نرى فى مسرح «سعد وهبة» و«نعمان عاشور» و«الفريد فرج» و«يوسف أدريس» و«لطفى الخولى» و«على سالم» و«نبيل بدران» و«يسرى الجندى» وممن تبعهم من الأجيال، نرى أن هناك مجموعات من الشخصيات التى تلتزم القضية الاجتماعية ومجموعات أخرى محايدة تقف موقف المتفرج ومجموعات ثالثة معادية للحركة الاجتماعية أو لتقدم المجتمع، تحقيقا لمصالحها الشخصية، وهذا بلا شك انعكاس دقيق وطبيعى للحركة الواقعية فى المجتمع.

س: الظرف الاجتماعى الذى يعيشه المجتمع العربى يتطلب نوعا جديدا وخلاقا من الدراما، لاتستهدف تطهير النفس كما عند «أرسطو» بقدر ماتطمح إلى مناقشة الواقع، أتصور مسرحا أقرب إلى مسرح القضية، تسجيلى أو وثائقى. ما رأيك؟

ج: القضية الأساسية فى مسرحنا العربى هى قضية المفكرالعربى، والفيلسوف العربى، والعالم العربى، والمثقف العربى، وقد أجمعت كل التقارير والكتابات والدراسات على أن المثقف العربى أجبر على ترك مكانه الريادى فى المجتمع العربى لأسباب واضحه قد يكون

من بينها بالدرجة الأولى المتغير الاقتصادى الذى أعطى للمادة بالمعنى الاقتصادى دور الريادة فى الحركة الاجتماعية.

أوافق على ما أجمعت عليه هذه الدراسات والكتابات، ومع ذلك يظل المثقف العربى والفيلسوف العربى والعالم العربى يتحملون المسئولية برغم الأقدار القاهرة التى دفعت بهم إلى سفح الهرم الاجتماعى، سواء تسمت هذه الأقدار بالسلطة أو النظام السياسى أو أيادي الاستعمار الخبيث التى تلعب فى الخفاء أو الاقتصاد (الطاعون) المتفشى فى العالم العربى.

القضية اذن ليست قضية الشكل المسرحى أو البنية المسرحية التى نحلم بها للتحاور مع الواقع العربى المطروح، بل أن المأساه هى الواقع العربى ذاته، فهو يعانى فراغا فكريا وفلسفيا وعلميا نتيجة انحدار الطبقة المثقفة من مكان الريادة إلى سفح الهرم. وعلى هؤلاء المثقفين أو «الانتلجنسيا» أن يبحثوا عن وسيلة للتجمع مرة أخرى لحماية هذا المجتمع من المزيد من الانهيار.

وبالطبع فان مصير المسرح العربى مرتبط بهذه المعجزة.

س: التجارب التى حاولت احياء الفورمات الشعبية التراثية، السامر، المحبظين، مسرحة مقامات الحريرى والهمذانى...الخ، أرى أنها محاولات لتسييس عنصر القبيله فى المجتمع بتسرع غالبا دون انتظار لنضج الظرف الاجتماعى الذى يؤهل رجل المسرح لهذا العمل الخلاق. ما رأيك؟

ج: أولا أختلف معك فى الشق الأول من سؤالك، فلا شك أن الدعوة إلى التأصيل واللجوء الى عناصر التراث سواء أكان أدبيا أو تاريخيا أو شعبيا أو حتى اسطوريا هى دعوة ايجابية وأن العمل بها أفاد كثيرا فى تطوير المسرح العربى، ودفعه بعيدا عن العقلية الغربية التى قام عليها المسرح العربى الرسمى المعاصر.

كما أن الدعوة التى طرحها «يوسف أدريس» وكثيرون غيره من رجال المسرح ومنظرية فى الوطن العربى كله، أدت إلى نوع من التهجين أسلم الينا ثروة كبيرة جدا من الدراما العربية، وهذا فى حد ذاته شىء جيد، ويجب أن نثابر عليه.

غير أنى -ثانيا- أتفق معك فى أن الحركة لم تكن فى وقتها المناسب، كانت متقدمة عن زمنها، وكان من الواجب قبل طرح هذه الدعوة القيام بدراسة واقع المسرح العربى، والبحث فى مقوماته الأساسية وهل الاستجابة لهذه الدعوة كانت تحتاج إلى اعادة التفكير فى البنية الأساسية للمسرح العربى بشكل كامل؟ نعم، وتبقى المكاسب التى حققتها حركة التأصيل جيده وتقدم عناصر ايجابية لمستقبل حركة مسرحية عربية.

نأمل فى اعادة ودراسة البنية الأساسية للمسرح العربى وبوجه خاص فيما يتعلق بالعلاقة بين هذه البنية الأساسية والمؤسسة التعليمية فى الوطن العربى.

س: سيطرة القطاع الخاص على الاقتصاد تعنى عندى بالضرورة انتشار مسرح القطاع الخاص وانحسار مسرح الدولة. - ماهى الأسس الفكرية والتطبيقية التى يمكن أن يعود بها مسرح الدولة إلى المجازة الرفيع مره أخرى على نحو ما كان فى الستينيات؟

ج: دعنى أجيبك بشىء من التفصيل، ان البنية الأساسية لمسرح الدولة فى مصر أصبحت متخلفة جدا بالنظر إلى الواقع الاجتماعى، ولقد وضعت جذور هذه البنية سنة ١٩٣٥، ودخل عليها الكثير من التطوير الكمى والكيفى، والاقتصادى والبشرى والمعمارى فى الخمسينيات والستينيات بفضل وزيرنا العظيم ثروت عكاشة. واذا قمنا بدراسة مقارنة بين واقع المسرح المصرى من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٧٠، وهذا الواقع الآن ١٩٩١ سوف نجد الهوه واسعة جدا، سواء بالنسبة لتعداد السكان (٥٧مليون)، أو بالنسبة للوظيفة الثقافية التنموية التنويرية للمسرح.

من هنا فأنا من الداعين إلى اعادة النظر بشكل كامل فى البنية الأساسية لمسرح الدولة، بمعنى تحديد الهدف أولا، ماذا نريد من هذا المسرح؟ هل نريد تنمية حقيقية؟ أى أن يساهم فى التنمية الاقتصادية والحضارية والثقافية..الخ.؟ اذا كان كذلك فلابد أن تعيد النظر فى هذا الدعم بحيث يتناسب مع هذا الهدف، هذا أولا، وثانيا يجب أن يتناسب هذا الدعم كذلك مع التعداد الرهيب لسكان مصر.

- لابد من اعادة النظر كذلك فى العماره المسرحية لأن المسارح الموجوده تشكل نسبة ضئيله جدا اذا قورنت بمساحة مصر الجغرافية والعمق التاريخى وعدد السكان.

كما أنه من الواجب أيضا اعادة النظر فى البنية البشرية، بمعنى زننا كنا على صواب حين أخذنا بمبدأ توظيف الفنانين من ١٩٥٣ حتى ١٩٧٠، أما اليوم فان الكثير من القيم قد تغيرت، وحتى المسارح القومية فى العالم لا تأخذ بمبدأ توظيف الطقم الكامل فى المسرح. هناك مسارح قومية تقوم بتوظيف الادارة والمال فقط، وتقوم بانجاز الريبرتوار بالتعاقدات، وبعض المسارح القومية الاخرى مثل «الكوميدى فرانسيز» تجمع بين الحسنيين، أى تقوم بتوظيف مجموعة من الرواد وتكمل الريبرتوار بمجموعة من أجيال الفنانين الصاعدين بتعاقدات مجزية.

بقدر أهمية الهدف واخلاصنا وصدقنا فى التوجه إلى التنمية والتنوير، وبقدر ايماننا بأن المسرح والثقافة بوجه عام هما الرغيف المعنوى اللازم والجوهرى بجانب الرغيف المادى، بقدر هذا الايمان يجب على أجهزة الدولة أن تقوم بدورها فى استنهاض الثقافة والمسرح وعلى وجه الخصوص جهاز التعليم، بمعنى أن المسرح والفنون عامة لابد أن توضع على مناهج ومقررات التعليم بداية بالحضانه فالمرحلة الابتدائية، بحيث نضمن فى المستقبل مواطنا متعلما فاهما لقيمة الاقتصاد والقرش، بالاضافة إلى قيمة الابداع والجمال والثقافة، يسير فى الطريقين معا فى تواز خلاق حتى لايتحول إلى حيوان مستهلك.

س: نحن نعيش حالة فوضى عربية شاملة، تتمثل فى العديد من الصراعات الاقليمية والعرقية والمذهبية، اضطراب الثقافات، فضلا عن الخلل الكبير فى البنية الاقتصادية ذاتها. ماهى الظروف السياسية والاجتماعية المناسبة التى يستطيع من خلالها فن الدراما أن يقود المجتمع العربى نحو تحقيق النظام والتماسك

الخلاق؟

ج: تحضرني هنا مسرحية «الفريد فرج» «الزير سالم»، وبالذات العرض الحديث الذى أخرجه مرة ثانية الزميل «حمدى غيث» وهذه المسرحية تشجب كل السلبيات التى طرحتها فى سؤالك تشجب القبلية التى مازالت تقود المجتمع العربى بكل أنظمته أو بمعظمها، بحيث تصبح الحضارة الحديثة ومقوماتها العلمية والتكنولوجية مجرد شعار كاذب. ومن واجب المسرح أن يتحرر من خوفه ويواجه هذا المجتمع القبلى بمبدأين أساسيين:

أولهما: العدالة الاقتصادية، فاذا كانت الرغبة صادقة فى أن يكون هذا المجتمع العربى أمه واحدة، كما يقول الاسلام على الأقل، فلابد لنا كأسرة واحدة، أن ندرس دخل هذة الأرض العربية، أين يستقر؟ وكيف يتم توزيعه، وبأى صورة؟

ثانيهما: لا أفهم معنى للتمسك بالنظم القبلية بينما يتجه العالم كله إلى الديمقراطية، يجب اعادة النظر فى النظم السياسية العربية، وأن يسعى هذا العالم العربى إلى التكتل الاقتصادى والسياسى فى مواجهة التكتلات العالمية التى أصبحت هى النظام السياسى العالمى الآن.

وأنا واثق أنه فى خلال فترة وجيزة جدا سوف تتغير الأحوال واذا لم يحدث هذا التغيير عن طريق التوافق والتعاقد الاجتماعى فسوف يتم حتما بمجازر دموية، وهذا مانرجو الله أن يحمينا منه.

على قيادات النظم السياسية فى العالم العربى أن ترى بعين العدل والعقل مايحدث فى العالم وأن تبادر بالمصادرة على مايمكن أن يصيب الأرض العربية والمجتمع العربى من أحداث دموية.

س: مايزال المشروع القومى الذى أرساه عبد الناصر قيد التحقيق بعد أن تعثر كثيرا فى الثمانينيات. كيف ترى هذا المشروع القومى؟ وماهى عناصره الثقافية؟ وماهى امكانية تحققه كذلك؟.

ج: الركائز الأساسية فى مشروع ثورة يوليو ١٩٥٢ التى قادها باقتدار عظيم جمال عبد الناصر تتحدد فى الأتى:

أولا: العدالة الاجتماعية، بكل مايندرج تحت هذا الشعار من تحقيق العدل والمساواه لجميع المواطنين.

ثانيا: وحدة الأمة العربية قادرة على تحقيق مراحل مزدهرة بالتعاون مع أمم العالم المعاصر.

ثالثا: تحرير فلسطين وان كان هذا أحد عناصر الوحدة العربية والمقاومة العربية.

بالرغم من كل المتغيرات العالمية، وبالرغم من سقوط بعض النظم الماركسية، تظل هذه الأهداف القومية حيه ولازمة وجديرة بالاعتبار. ان تيار الناصرية الذى يتنامى على مساحة الوطن العربى كله هو أهم دليل على استمرار فعالية هذه الأهداف الناصرية، وأعتقد أن نسبة كبيرة من الأجيال الشابه بدأت تدرك بعد فترة غياب (لست هنا بصدد ذكر أسبابها) أن هذه هى الحقيقة، وأن الانفتاح الاقتصادى لم يكن الحقيقة، وأن العصف بموروث الثورة لم يكن الحقيقة، وأن الحقيقة الوحيدة الباقية هى هذه الثورة القومية العارمة.

من واجبنا جميعا أن نتمسك بهذه الأهداف العليا، وأنا شديد التفاؤل بانضمام مساحات كبيرة من الأجيال الصاعدة إلى الايمان بتحقيق هذه الأهداف العليا.

عام على الرحيل:

عبد الحكيم قاسم.. سفر آخر

ويمر عام،

وأمد يدى اقلب (ديوان الملحقات) آخر، كتب عبد الحكيم. أتأمل كيف راح ينقب مدفوعاً بقوة الذاكرة التى هبت فجأة فى مواجهة مايتهددها من خطر الضياع، ليلقى نوراً على الاركان الدقيقة المعتمة، ويلملم اشياءه الأثيرة المنسية راغباً فى استكمال تفاصيل المشهد الكبير الذى شغله وملأ حياته كلها.

وأخذنى الوهم بأن عبد الحكيم مازال حياً. كنت قد قرأت الكتاب عندما قدمه للنشر فى (مختارات فصول) وكان يتعجل طبعة ويلح عليه، تضايقه مشاكل الورق. ويستثيره مايظنه تكاسلاً. وعندما تعثر عمال الطباعة فى قراءة صفحات عديده من الكتاب. اتصلت به، وجاء مسرعاً، عاون، وراجع، ورحل قبل صدور الكتاب بقليل.

قبل ذلك بأيام كان ساخطاب اخبرنى انه ذهب بعربته لاحضار الأولاد من المدرسة ولكنه تأخر نصف ساعة فوجدهما قد استقلا تاكسياً وعادا إلى البيت، لماذا لم ينتظرا؟ قلت له كيف لهما أن يعرفا بحضورة؟ المؤكد انهما خافا أن يكون طارئاً قد منعه. حينئذ تطلع إلى بنظرة غريبة وقد افاق من غضبته. ادركت ان عبد الحكيم تصور اننى أشير إلى ان الأولاد خشيا ان ما أعاقه عن الحضور قد يكون الموت، مثلاً فلقد ظل عبد الحكيم يمشى بيننا طوال السنوات الخمس الأخيرة وهو يتكىء على

موته.

لم أعرف كيف أوضح له اننى لم أقصد الى ذلك، ومنيت النفس أن أجد فى لقائنا لم اقصد إلى ذلك. ومنيت النفس ان اجد فى لقائنا القادم وسيلة للتدارك. وكان اللقاء بعد أيام، حيث وجدتنى بالمستشفى اشارك مع قله من الاصدقاء فى حمل جثمانه إلى صندوقه الخشبى.. جثمانه الذى صار خفيفا وطبعاً مثل غصن نزع لتوه، وهو الذى كان فى أيامه شجرة، أعطبتها الانواء وأصابت منها الروح والبدن.

وتأتينى ضحكته الطفولية التى لم تتوار أبداً: «ازيك ياخل» «الله يخليك ياعبد الحكيم، عامل إيه؟»

«تعبت يا أخى»

«يا راجل».

«الظاهر ان انا هاموت يا واد يا ابراهيم»

ويواصل الضحك ويموت.

وفى الليل، فى قاعة الدار بالقرية البعيدة، راح شقيقة عبد المنعم يرتجف إلى جوارى وهو يكتم البكاء ويدارى دموعه عن الرجال أخذته وخرجنا حتى هدأ وجفف دمعه التفت سألنى فى الصمت، والدنيا ليل:

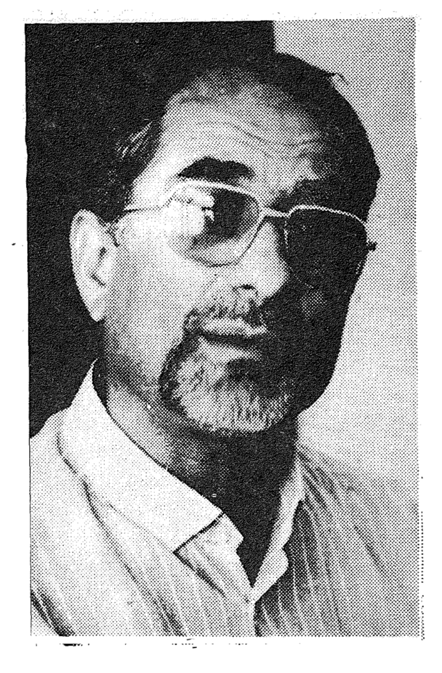
«معقول ده يا ابراهيم؟»

ويظل السؤال يتردد:

«معقول؟»

«هكذا نحن لانحس بفداحة الفقدان ومرارته على نحو عاجل أبداً تلك واحدة من عبر جيل الستينات الذى سوف تظل حياته وابداعه ورحيل عدد من أبرز رموزه على نحو فاجع، واحدة من الحكايا الاستثنائية بين حكايا الاجيال كلها.

فالرفقة التى جمعت بين ابناء هذا الجيل صنعها عمر كامل من الأوقات المفعمة، والأحلام، والطموحات الكبيرة، ثم خيبات الأمل المباغتة التى فرقت ابناء القرى والأحياء



الشعبية بين عواصم العالم وبلدانه،

لقد اعتدنا الفراق،

وهكذا يظن المرء ان موت الصديق سفر آخر.

«وتمضى الأيام، ثم ندرك أننا لن نلتقى أبدا وأن ذلك الأخاء ذهب إلى الأبد، وان لحظات اللقاء السعيدة، والمتاكفة، قد باتت ذكرى عزيزة، غريبة، ومؤلمة.

عبد الله خيرت

شهادة

مـواقف يحيى حقى و مـخاطباته

توقعت وأنا أستمتع بصحبة عدد أغسطس من أدب ونقد، أن أجد موضوعا أو أكثر عن حياة يحيى حقى الفنية الدائمة التى عاشها- ولم يكتبها- مع الأدباء والفنانين، علاقته الحميمة بهم، نقل خبراته النادرة إليهم، انشغاله بهموم الذين يعرفهم، مواقفه الصلبة العنيدة المغلقة بهدوء ناعم.. إن هذا الجانب من حياة يحيى حقى لايقل ثراء وخطرا عن إبداعاته المتميزة فى شتى المجالات، بل هو إبداع آخر بالغ التهيز.

وقد يبدو حديثى الآن ضربا من المبالغة، وربما ظن الشباب من القراء- ولهم حق طبعا- أننى أروى أساطير يمليها على الوهم أو حبى الشديد لهذا الرجل الذى يقع فى أسره كل من عرفه.. لهم حق طبعا، فلولا أننى ألتقى بصديقى صبرى حافظ حين يعود من سفره فيكون أول ما يطلبه أن نذهب لزيارة يحيى حقى، ثم نستعيد- منذهشين- ونحن فى الطريق إليه ذكرياتنا معه، ولولا أننى ألتقى أحيانا بالصديق سامى فريد سكرتير تحرير المجلة فى عهد يحيى حقى فيقول لى : فاكر؟ ولولا أن يحيى حقى نفسه يشير بجملة واحدة لا أكثر الى هذه المواقف حين أذكره بها.. لولا ذلك لقلت مثل هؤلاء الشباب: إن هذا كله خيال فى خيال، حتى لو كان ماضيا قريبا لم نبتعد عنه بأكثر من عشرين سنة.

فى عام ١٩٦٩ رشحنى صلاح عبد الصبور للعمل مع يحيى حقى فى مجلة «المجلة» وأصبح من الطبيعى أن لا أفاجأ- كما كان يحدث عندما كنت أذهب الى المجلة زائرا مترددا- بأنه حول مقر المجلة الى ندوة ساخنة خفيفة الظل ، تقرأ فيها الأعمال الأدبية ويتقرر نشرها- أو عدم نشرها- غالبا فى تلك الندوة، كما ألفت رؤية علبة سجائره المفتوحة وهى موضوعة فى مكان لايراه، حتى لايجد شباب الأدباء الفقراء حرجا فى نهبها والقضاء عليها.

وفى هذه الأيام رأيته يرفض مقالا كتبه أحد أصدقائه المقربين وهو طبيب، معللا بأن المقال طويل، وأرسل له ذلك الصديق ثلاث مقالات أخرى متدرجة فى القصر.. فجمعنا

يحيى حقى فى حجرته ثم قال بدهشة حزينة:

- مصيبة.. نعمل إيه؟ الراجل أقول له المقال طويل.. مافهمش.. تفتكروا عمل أية؟ بعت ثلاث مقالات..

قال واحد منا:

- يمكن يكون فيهم واحد مناسب..

قال بحدة:

- مش ممكن.. مابيعرفش يكتب.. فيه حد هيتعلم بعد الستين؟ لو نشرنا حاجة زى دى تبقى فضيحة.. ومع ذلك اتفضل.. خد.. اقرأ.. وسمعنا...

ويأخذ زميلنا فى القراءة فتتحول ابتساماتنا من سذاجة الكاتب وأخطائه القاتلة الى ضحكات سعيدة يشترك فيها يحيى حقى، ويستعيد زميلنا ماقاله الكاتب «بلاشك فلسفة الحياة هى الأمل الكبير» فننفجر مرة أخرى بالضحك.. ويعلق يحى حقى:

- شوف يا أخى السماجة؟ أعوذ بالله

وتكرر هذا كثيرا بعد ذلك، بحيث كنا نرفض أن نعرض عليه الموضوعات الضعيفة، حتى لايتهمنا بعدم الفهم أو «السماجة» أو أننا نجامل، بلا حياء، أصدقاءنا.

وكان على وشك أن يضيف اسمى الى الأسماء الأخرى بالمجلة، بعد أن ظل شهورا يعقد لى امتحانات قاسية، فيسألنى عن معنى كلمة أو جملة من المستحيل أن لايكون عارفا بها، أو يطلب منى أن أقرأ له موضوعا لأنه مرهق، ثم بدأت أعرض المجلات العربية فى المجلة. وقد رأى أن هذا العمل لايتطلب جهدا كبيرا، فأعطانى كتاب حسين ذو الفقار صبرى «يانفسى لاتراعى» الذى كتبه بعد الهزيمة، وعرضته بالمجلة، فبدا يحيى حقى مقتنعا، وإن لم يقل لى، بأننى نجحت فى الامتحان.

كان من رايه أن كل من يعمل فى المجلة حتى لو كان عمله يسيرا، لابد أن يكتب اسمه.. وهكذا كنت ترى الصفحة التى تكتب فيها أسماء العاملين وهو معهم، قد تحولت الى مربعات ومستطيلات فاقعة الألوان يخفق أى فنان أو مصمم «ماكيت» فى إخفاء قبحها.. أين هذا من عصر الدكتور حسين فوزى الذى كان اسمه- رئيسا للتحرير- يسبح وحده فى فراغ الصفحة البيضاء.

وقد ذكرته فى العام الماضى بهذا التشدد الذى جعل من الصفحة الأولى فى المجلة إعلانا سينمائيا مبهرجا، فقال لى، بإسرافه المعروف فى المبالغة، وبطريقته التى يتوقف فيها عن الكلام حتى يتأكد أنك قد استوعبت مامضى:

- مش كده وبس.. أنا لو استمريت فى المجلة يمكن كنت أبعت أسأل على اسم بواب العمارة علشان اكتبه هو كمان.

ولكنه لم يستمر فى العمل كرئيس تحرير لمجلة المجلة، وكان سبب تركه للعمل غريبا فى تلك الأيام، فما بالك بالآن؟ سكرتيرا التحرير فى ذلك الوقت كانا شابين نشيطين منتدبين من هيئة- أو مصلحة- الآثار، ومؤسسة التأليف والنشر التى كانت تصدر عنها المجلة، تعانى من جيش هائل يتكاثر- لاتعرف كيف؟ من العمالة الزائدة، خلق كثير تم حشرهم فى شقتين بشارع فؤاد- بعد دمج الدار المصرية للنشر ودار القلم، والدار القومية فى مؤسسة واحدة- وكنت تعجب كيف يسع هذا المكان كل هؤلاء الناس؟ كانوا على كل حال يتخبطون

فى بعضهم، ثم نقلوا بعد ذلك الى شارع سوق التوفيقية، ووضعت قواطع كثيرة من الخشب الحبيبى- بدون طلاء- لتفصل عبثا- بين الموظفين، ولكن هذا موضع آخر.

طلبت الدكتورة سهير القلماوى، رئيسه المؤسسة فى ذلك الوقت،من يحيى حقى أن يوافق على إلغاء انتداب هذين الشابين، ثم يختار من جيش المؤسسة من يريد. ولكنه رد على هذا الطلب فى الحال فقال إنه لايستطيع العمل بدونهما، و«وجوده فى المجلة مرهون بوجودهما» هكذا أنهى المسألة، وشهود هذا الموقف لايزالون أحياء، وإن كان يحيى حقى بكره أن يذكره أحد بهذا الموقف.

ومن هنا، بعد أن ترك هو المجلة وظللت بها- لأننى من أبناء المؤسسة- بدأت علاقتى الحميمة به، كنت ألتقى به وسط القاهرة فأراه جالسا مع رجل عجوز قصير مثله، يقول لى باعتزاز:

- السفير أحمد عبد المجيد

فأقول مترددا:

- صاحب كلنا بنحب القمر؟

فيرفع صوته:

- اسمع ياأحمد.. بيقول لك كلنا بنحب القمر (ويضيف من عنده) ومريت على بيت الحبايب..

فيشرق وجه الرجل وتلتمع عيناه لحظة خلف نظارته السميكة.

أوأراه منهمكا فى مناقشة هامة ولكنها حادة مع صديقه محمد عصمت الذى جاء من الاسكندرية للقائه، وأكتشف وأنا أتابع حديث الرجلين أن القضية الخطيرة التى يختلفان حولها هى توثيق نص أغنية العشرينات الشهيرة «يابتاع النعناع يامنعنع» هل هذا هو النص الأصلى كما هو شائع؟ أم أن الصحيح «باتباع النعناع يامنعنع يابتاع النعناع ياشيخ أحمد»؟ ومن هو أحمد هذا؟ ولماذا سقط اسمه؟ وكنت أقول لنفسى: أهذا هو يحيى حقى؟ بدا لى فى تلك المواقف مع أصدقائه رجلا ذاهلا مرحا من أصحاب المعاشات الذين يتساندون على بعضهم ويبحرون الى الماضى السعيد.

ولكنه كان يعود الى طبيعته يقظا متابعا لما يحدث حوله حزينا، كان يقول حين تأتى المناسبة:

- إيه اللى حصل؟ تعرف؟ فى جنازة سعد زغلول.. كنت ترمى الإبرة ترن.. زى مابيقولوا.. إيه الابتذال ده؟

او يقول والضربات القاتلة تتوالى على العرب والمسلمين:

- تفتكر محمد الفاتح استباح القسطنطينية كام يوم؟ قول كده.. ثلاثة أيام.. ثلاثة أيام مفيش غيرها.

وحين أرسلنى بخطاب الى لويس عوض يطلب منه أن يستخدم نفوذه فى الأهرام ليجد عملا لهذين الشابين أو أحدهما، عرفت أنه مشغول لايزال بهذه المسألة وأنه لايكف عن طرق الأبواب، فيتحدث الى رؤساء تحرير الصحف والى مدير البرنامج الثانى فى الإذاعة، ويسأل عن إمكانية سفرهما الى بلد عربى..

ثم التقينا ذات صباح شتائى، فإذا به يحمل ظرفا مهترئا أخرج منه أوراقا مبعثرة وقال: إن هذا هو الكتاب الذى طلب منه، وأن علينا أن نرتبه حسب الموضوعات ليكون جاهزا للنشر.. ظننت المسألة سهلة، وأخذنا نرتب الأوراق التى كانت مقتطعه بإهمال من جريدة «المساء»

ومجلة «المجلة» ونضع لها أرقاما.. وحين انتهينا أخرج من جيبه ورقة تكاد تتمزق وقال: هذه هى العناوين المقترحة للكتاب، وبعد أن قرأتها وأعدت القراءة أخذها- خطفها- منى وهو يقول:

- بلاش..بلاش.. هسميه «أنشودة للبساطة» إيه رأيك؟ مش كده أحسن؟

ولكن المسألة لم تنته عند هذا الحد، كنت أفاجأ به فى المرة التالية، وقد تأبط الكتاب بعد أن وضعه فى ظرف آخر قديم أيضا، فأقول له مستغربا: ألم ترسله الى الناشر؟ فيقول:

- صبرك بالله.. اسمع اقرا لى موضوع «الفقر اللغوى».

وهكذا ظللنا شهرا نلتقى ثلاث مرات كل أسبوع حتى قرأنا الكتاب كله وهو يشطب ويضيف ويعدل، وكثيرا ما كان يبدو كاتبا مبتدئا خائفا.. وبين الحين والحين يقول كأنه يكلم نفسه:

- ازاى كتبت الكلمة السخيفة دى؟ الواحد بيستسهل.. ودى مصيبة كبيرة قوى.. افندم؟

اعترف هنا بعد هذه التجربة وبعد الدرس الذى استوعبته لحظة بلحظة أن يحيى حقى كان السبب المباشر فى خوفى- وخوف غيرى بالطبع- من الكتابة، وإحساسى الدائم بأن كلماتها الحية تهرب منى ولايبقى إلا هذا الفتات الذى لاينقلُ ماأريد، لأنه مستهلك ومبتذل وفارغ من أى معنى وفاقد لجمال الفن.

وكثيرا ماأراه وأنا وحدى- كما يحدث الآن- وهو يحذرنى والألم يعتصره من الانسياق وراء الألفاظ الرنانة التافهة أو التداعيات الذهنية السخيفة... وحينئذ أكف عن الكتابة وأبتعد هاربا وقد سيطر على رعب هائل.

ولم يكن يكف عن تحذيرنا من الوقوع فى الفخاخ التى ينصبها الوهم أو الاحساس الزائد بالنفس، وأذكر هنا أنه عنف- لا لام أو عاتب- صبرى حافظ لأنه كتب مقالا فى الأهرام يعدد فيه النقاد ثم أضاف فى النهاية «وكاتب هذه السطور» قال له يحيى حقى وأنا أسمعه:

- ازاى تعمل كده؟ حد يقول عن نفسه إنه ناقد أو أى حاجة؟ أمال بتتعلم إيه فى لندن؟ شفتهم هناك بيكتبوا حاجات زى دى؟

وأثناء فترة عملى القصيرة معه فى المجلة رأيته يرفض بغضب أن يبتلع هذا الملق الرخيص فيرضى أن يكرر كاتب اسمه فى موضوع يريد نشره فى المجلة، كان يشطب اسمه حيث وجده. أو يطلب من الذى يقرأ أن يشطبه، فإذا كان صاحب الموضوع موجودا أفهمه بهدوء ولكن بحزم أن هذا لايليق، وأنه عيب، وعليه ألا يعود الى ذلك مرة أخرى، فإما أن يكون الموضوع جيدا فينشر، وإما أن يكون سيئا فيرفض ، حتى لو كتب اسمه مائة مرة.

حين انتهينا من مراجعة كتابه «أنشودة للبساطة» فوجئت بأن يحيى حقى قد كتب إهداء فى الصفحة الأولى قال فيه «إلى جميع من أحبهم..» وكتب أسماء اربعة كنت آخرهم. قال لى إنه لم يسعفه الزمن ليكتب اسمى على المجلة كما وعدنى، ولكن هاهو يكتبه هنا، وربما يكون هذا أفضل. وبعد عشرين سنة صدرت الطبعة الثانية من الكتاب ضمن مجموعة أعماله الكاملة ، فرأيت بفرح غامر



وبدهشة أن اسمى لايزال موجودا ببنط ١٢ كماهو.

لقد تقلبت بى الأيام كثيرا فى هذه السنوات العشرين، وعملت فى مجلات كثيرة أسبوعية ونصف شهرية وشهرية وفصلية ، ورأيت- أو لم أعد أرى لكثرة تعودى- اسمى يكتب بخط صغير أو كبير وحدى أو مع غيرى، بل ظل عبد العزيز الدسوقى شهورا يكتب اسمى على مجلة «الثقافة» وأنا خارج مصر، متوقعا أننى سأعود ، وأحيانا كنت اهرب من رقابة يحيى حقى القاسية ومن سخريته، فاكتب قصصا ومقالات كانت صورتى أحيانا تنشر معها.

ولكنى أعرف أن هذا كله وهم.. أما الحقيقة الوحيدة فأدركها حين ألتقى ببعض الناس- حتى فى تونس أو العراق- فيقول واحد منهم بدهشة:

- هو انت اللى يحيى حقى كتب لك الإهداء فى أنشودة للبساطة؟

هذه كلمات سريعة قصدت منها ألا يفوتنى حفل التكريم الذى أقامته «أدب ونقد» لشيخنا الجليل، ومثل كل كلمات الذين يأتون متأخرين، فإنها تبدو ركيكة يعيبها كثرة التلعثم.. وقصدت أيضا وأنا أروى ماراأيته وكشفته. أن يعرف الشباب خاصة ان قيم الحق والنبل والجرأة والتعفف.. كانت موجودة وقائمة وتجسدت فى أشخاص حقيقيين.. وأنها ليست وهما كما يتصورون أو كما يتعلمون.

الحياة الثقافية

مهرجان سينما الطفل: سهام عبد السلام/ الراعى والنساء: مى التلمسانى/ رحيل أنور كامل: بشير السباعى/ وثيقة: بيان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية/ نقد: ظهيرة لامشاة لها: د. صلاح السروى/ رسالة موسكو: أحمد الخميسى/ رسالة باريس: مجدى عبد الحافظ/ نبض الشارع الثقافى: ابراهيم داود

سهام عبد السلام

مهرجان سينما الطفل

فيل وردى فى غابه رمادية

حالت بعض الظروف بينى وبين متابعة مهرجان القاهرة الدولى الثانى لسينما الأطفال من مقاعد النقاد. وان لم تمنع مشاهدتى لبعض عروضه من مقاعد المتفرجين بصحبه ابنتى نجلاء (١١سنة)، وهى تجربة تتيح لى إبداء رأيى بصفتى واحدة من ملايين الأمهات الطامحات إلى إمتاع وتثقيف أطفالهن من خلال فن السينما الرفيع، بعيدا عن برامج التليفزيون المعتادة التى يختلط فيها الغث بالثمين.

كنت أتمنى اصطحاب ابنتى لمشاهدة عرضين يوميا على الأقل طوال فترة انعقاد المهرجان، لتتلقى جرعة جمالية تمتعها وتوسع أفقها وتنمى فيها تذوق الفنون الجميلة فى جو احتفالى يزخر بأمثالها من الأطفال، وإلا فما معنى المهرجان إذا لم يتح لأكبر عدد من الأطفال مشاهدة اكبر عدد من الأفلام؟! ، ولكن حال ودون ذلك ميعاد المهرجان الذى انعقد بعد انتظام الاطفال فى دراستهم وماتستلزمة من واجبات منزلية تستهلك قواهم البدنية والذهنية، لاسيما وأن دور السينما لاتعرض الا حفلا واحدا يوميا بسعر معتدل نوعا للتذكرة فى التاسعة صباحا، حين يكون معظم الأطفال فى فصولهم الدراسية ، عدا سينما فندق شيراتون التى تقدم أربعة عروض يوميا بسعر باهظ بالنسبة للأسر المصرية المتوسطة- ناهيك عن الفقيرة- ولنا أن نتصور أسرة من والدين وطفلين أو ثلاثة تواجه بأسعار تتراوح بين جنيهين ونصف وخمسة جنيهات للتذكرة الواحدة فى سينما الفندق. وهكذا عرضت الأفلام للقليل من الاطفال والكثير من المقاعد الخالية، وأرى أن ذلك ينطوى على خسارة معنوية تفوق أى مكسب مادى وتقدر بعدد الأطفال الذين كان يمكن أن يشغلوا هذه المقاعد كى ترتقى أذواقهم ولايصلح فى هذا المقام التحجج بأن الأفلام ستعرض تليفزيونيا فى برامج الأطفال، إذ إن التردد على قاعات العرض لمشاهدة الأفلام السينمائية نفسها على الشاشة الكبيرة لا أشباحها الالكترونية فى التليفزيون قيمة ايجابية وعادة حميدة فى حد ذاتها نتحمل نحن المسئولين عن الأطفال تنميتها فيهم بدلا من ترسيخ عادة الحملقة السلبية فى أجهزة التليفزيون.

ولنتجاوز الآن «ماسلف ذكره من عراقيل

محبطة ا مؤقتا، ولندخل الى قاعة العرض كى نستمتع بالجمال المنعكس على الشاشة، إذ كان معظم ماشاهدناه أفلاما جميلة، وإن لم تندرج كلها بالضرورة تحت نوعية أفلام الأطفال، وفيما يلى حصيلتنا (ابنتى وأنا) من أفلام المهرجان ،واضعة فى الاعتبار استطلاع آراء من أتيح لى سؤالهم من أطفال:

من أفلام التحريك القصيرة

الفيل الوردى: فيلم جميل للمخرج التشيكى «جيرى ميسكا» أعجب كل من شاهده كبارا وصغارا، وهو عن أهمية عالم الخيال الذى لايقل قيمه عن عالم الواقع، لاسيما للصغار.، ينتصر الفيلم لوجهه نظر الطفل الذى يتغلب دأبه على تلوين الفيل باللون الوردى على دأب السلطات الأبوية والتعليمية والطبية على تعليمه أن الفيل رمادى بشتى الوسائل، وتؤدى جهودهم لوهلة الى اختفاء كل الألوان من أمام ناظرى الطفل وارتسام الكآبة على وجهه ، لكنه سرعان ماينتصر للجانب الذى يراه هو من الواقع بينما يتعامى عنه الكبار عندما يتأمل تفاحة حمراء (هى واقع ايضا)، ويستعيد قدرته على تعميم رؤيته التى تعيد الى حياته البهجة، تدل على ذلك الزلومة الوردية التى تنتزعة من قسوة الواقع الرمادى الذى فرض عليه ليرتاد على صهوة فيله الوردى آفاقا بهيجة ملونة مرسلا بذلك رسالة من كل الصغار إلى كل الكبار: «دعونا نحلم كى نصنع غدا أجمل»

ويد ل حماس المشاهدين الصغار لهذا الفيلم على وظيفته النفسية المدمجة فى جمالياته، إذ يحررهم ممالديهم من مشاعر غضب واحباط مكبوتة تجاه مايتعرضون له من إجراءات صارمه من أجل تطبيعهم اجتماعيا ، ويبث فيهم الثقة فى أنفسهم.

كوكب الزهور: رغم أننا قد شاهدنا (ابنتى وأنا) هذا الفيلم من قبل فى مهرجان الافلام التسجيلية الماضى، إلا أننا سعدنا بإعادة مشاهدته، كأى عمل جميل أصيل لايمله الانسان ، بل يرى فيه الجديد فى كل مرة.

يقدم لنا المخرج الامريكى «مارك كير كلاند» فى هذا الفيلم كوكبا رماديا، تسكنه كائنات خيالية رمادية، بعضها طيب وبعضها شرير، يهبط إليه كائن جميل نورانى من عالم آخر مفارق- يصلح كمعادل للجمال بمعناه الأفلاطونى- ليقدم لسكان الكوكب الألوان والموسيقى والزهور، بادئا بتقديمها للكائنات الطيبة، لكنها تعم كل سكان الكوكب، الذين يدور بينهم صراع، يتغلب فيه الشر أحيانا، لكن الخير يتمكن- رغم الدمار واختفاء الألوان- من حشد جهوده وإعادة الجمال مرة أخرى.

الشرخ: وهو فيلم ايرانى من إخراج «ساماد غلام زاده» يدين تلويث المدنية الحديثة للبيئة، وذلك عن طريق عرضه للجدران الصماء التى تحاصر فراشة وليدة، ولاتقدم لها إلا زهرة مرسومة على جدار. وتفشل الجهود التى تبذلها الفراشة للوصول الى قلب الزهره، حتى تخور قواها وتموت، لكن بعد أن شرخت الجدار شرخا صغيرا ، يظل يتسع ويتسع بعد موتها مفسحا الطريق للكثير من الزهور الحقيقية. ورغم نبل رسالة الفيلم ، إلا أن قصته تكرس فكرة المخلص الفرد الطوباوية، كما أن تتابع مشاهده تتابعا تقريريا ورسومه المحاكية للطبيعة يجعلانه أقرب الى رسالة لوم وتحذير موجهه لمن لوثوا البيئة، وهم ليسوا الأطفال

بالطبع، لذا لم تتحمس له ابنتى، ولكنها لم ترفضه ، ويدل موقفها على مكانة الرسوم المتحركة فى نفوس الأطفال مهما كان مستواها ومهما كان ماتقدمه.

من أفلام التحريك الطويله

كل الكلاب تذهب إلى الجنه: فيلم متميز فى تقنيته وجماله من الانتاج المشترك بين بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية من إخراج «دون بلوث» ، وليس أدل على جودته من متابعة الصغار له على مدى ساعة ونصف دون ملل، وفهمهم لخطه الدرامى الأساسى رغم أنه ناطق بالانجليزية مع عدم وجود مترجم. يحكى الفيلم قصة كلب كانت له أخطاء فى حياته، فيصارع الموت رافضا الاستسلام له ودخول ملكوت السموات خوفا من الجحيم، ويسرق الساعة السماوية التى تحمل اسمه وتحدد مدى حياته. يعود ذلك الكلب للحياة الدنيا ليكفر عما ارتكبه من شرور سابقة، وينجح فى عمل الخير عند مايختار ان ينقذ حياة طفلة شريدة موشكة على الغرق ويعيدها الى بيتها، مفضلا ذلك على انقاذ ساعة حياته التى لم يتمكن من انتشالها من البحر عقب إنقاذه للطفلة، منتقلا بذلك الى ملكوت السموات بعد أن تطهر مما سلف من ذنوبه.

ورغم إعجاب الأطفال بالفيلم، إلا أن مايحمله من أفكار ميتافيزيقية يصعب استيعابها على الفئات السنيه تحت عشر سنوات، وهى السن التى يدرك عندها الطفل معانى الموت والتضحية، والفداء، والخلود، بحيث تغمض على إدراكه قبل هذه السن، بل أن الكثيرين ممن هم فى الفئة السنية المناسبة لم يفهموا تماما دلاله الكلبة السماوية الوردية والساعة السماوية لاختلاف الثقافات، لكن الجميع استمتعوا بلاجدال.

من الأفلام الروائية القصيرة

حانه الحزن القديمة: فيلم هولندى من إخراج «يورج هوجلاند» عن طفل يدعى «بيرت» يحزن لفراق أصدقائه بعد انتقاله مع والديه الى منزل جديد فى مدينة أخرى تتميز بحدودها خماسية الأضلاع، التى يتوه فيها المرء إذا سار فى خط مستقيم، ولابدله من الانحراف قليلا بيساره ليصل الى غايته، وهناك يستدرجه مهرج الى حانة تسمى «حانة الحزن القديمة» كل زبائنها حزانى، لايمكنهم مغادرتها، ولايراها إلا حزين، لذا لايراها الطفل ماتيو المبتسم دائما الذى يصادقه بيرت، والذى يتغلب على المهرج بضحكاته التى يتضاءل أمامها ذلك المهرج، فينجح ماثيو بذلك فيما فشل فيه بيرت الذى يلجأ للهروب المباشر من المهرج دون جدوى. وبعد انتهاء العرض، استأذننى «هينك باوملز» منتج الفيلم- والذى شارك أيضا فى كتابه السيناريو- فى استطلاع رأى ابنتى حيث أنها كانت الطفلة الوحيدة فى دار العرض يومئذا، ووجد أنها لم تفهم تماما دلالة الحانة ولا المهرج، ولم تصلها فكرة ضرورة السير أحيانا فى خط منحرف للوصول الى الغاية- رغم ورودها صراحة فى الحوار الذى ترجمته لها- ويرجع ذلك طبعا لاختلاف الثقافات ونمط التربية، بالاضافة الى صعوبة رمز الشكل خماسى الأضلاع فى حد ذاته على أطفالنا «ولا أعرف بالطبع رأى أطفال هولندا وفى أى سن يستوعبون مثل هذه الرموز»، لكنى لا أجد

مع ذلك مانعافى تعويد أطفالنا على التعرف على ثقافات الغير، بالإضافة الى أن الفيلم فى حد ذاته جميل وممتع، ويستخدم صانعوه مفردات اللغة السينمائية بفهم وشاعرية، وبالذات فى الاضاءه، وفى اداره الممثلين الطفلين اللذين ضبط المخرج إيقاع أدائها، فلم يلغ تلقائيتهما المحببه، ولم يدعها تفسد إيقاع الفيلم ككل.

الفصول الأربعة: فيلم ليبى تعليمى للأطفال فى سن ماقبل المدرسة، أخرجه محمد على الفرجانى. وهدف الفيلم نبيل فى حد ذاته، ولو أولى مزيدا من العناية فى صنعه لبلغ الكمال، فالنص جيد، والأطفال متحمسون وذوو أصوات جميلة وآذان موسيقية، ولو عرفنا أنهم أطفال حضانه عادية لأدركنا كم لدينا من كنوز فى وطننا العربى، كما أن فكرة تقديم المعلومة فى ثوب فنى جميل فكرة جيدة، وقد حققها الفيلم فى شريط الصوت، لكنه لم يوفق بنفس الدرجة على المستوى البصرى، وبالذات فى اختيار ألوان ملابس ممثلى فصول السنه التى كان يجب أن تراعى دلالات الآلوا ن فى فيلم تعليمى بالدرجة الأولى، إذ لم توفق إلا فى ملابس ممثلى الشتاء الرمادية، أما ممثلى الربيع الذى اعتدنا الرمز باللون الأخضر فقد ارتدوا ملابس حمراء، بينما ارتدى ممثلو الصيف - الذى تنضج شمسه الحامية البرقوق والخوخ والبطيخ وكل مايغلب الاحمر على لونه من فواكه- خليطا من الاصفر والأخضر، وارتدى ممثلو الخريف الذى تصفر فيه أوراق الأشجار - ملابس يغلب عليها اللون الأخضر، مما قد يسبب خلطا فى تعلم تتابع الفصول فى الرقعة التى يؤديها الأطفال، والتى كانت فى حد ذاتها رتيبه غير مشوقة، ولم يول صانعو الفيلم أى عناية للإضاءة اذ صوروا فيلمهم برمته فى إضاءه مسطحه ، وقد تكون ضرورة التصوير التليفزيونى ، لكنها تقلل من جماليات فن السينما، فن التشكيل بالضوء، كذلك كان الاطفال يتحركون بعشوائية زاد من إحساسنا بها عدم محاولة المخرج والمونتير التغلب عليها بالقطع على لقطات مدمجه لمشاهد من الطبيعة، أو حتى لمشاهد أكثر تنظيما للأطفال. ولأن ابنتى ليست من فئة السن التى يناسبها هذا الفيلم، وكانت هى الطفلة الوحيدة بقاعة العرض، لم تتح لى معرفة رأى جمهوره المناسب من بين أطفالنا.

رسالة من طليعية: فيلم سورى دعائى للمخرج «بهجت حيدر» عن أنشطة طلائع حزب البعث صاغه كاتبه ومخرجه فى قالب روائى عن طريق رسالة تتلقاها والدة فتاة من طلائع حزب البعث من ابنتها تقص عليها فيها مذكراتها فى أحدى المعسكرات الطليعية. والفيلم جيد الصنع من حيث حرفية السينما. وبالذات في المونتاج ، لكنه - كأى عمل دعائى- لايهم ولايجذب إلا من يتوجه اليهم، لذا شعر الاطفال والكبار الحاضرون بالملل لعدم وجود متحمسين لحزب البعث بينهم، حتى المعلومات التى نقلها الفيلم عن أنشطة طلائع البعث، ولم يهتم بها صغار المشاهدين، استقبلها الكبار بتحفظ، لأن اللهجة الدعائية العالية لأى عمل تقلل من مصداقيته.

الأفلام الروائية الطويلة.

السيف الذهبى: فيلم سوفييتى جميل للأطفال يستحق الجائزة الذهبية التى نالها. يقدم هذا الفيلم الذى أخرجه ج.شومسكى

وس. سوكولوف. يقدم الفيلم فكرة رئيسية فحواها أن الاندفاع والغفلة يجردان قوى الخير من فعالياتها التى تحقق الأحلام، ويتيحان للشر فرصة للتغلب على الخير، وذلك فى إطار خيالى بديع، يمتزج فيه أداء الأطفال الآدميين بأداء العرائس السينمائية فى سلاسة، ويكتسب فيه كل من الكائن الحى الواقعى والكائن العرائسى الخيالى قدرات الآخر عن طريق الخدع السينمائية متقدمة التقنية، والصياغة الدرامية المحكمة، فيشعر الأمير العرائسى صاحب السيف الذهبى السحرى بعاطفة الحب الأنسانية تجاه الفتاة شورا، التى تحب جارها الصبى المتكبر، ولاتنتبه لعاطفة الأمير الذى يكتفى بصداقتها، ويحقق لها ولشقيقتها الصغرى أحلامهما بسيفه الذهبى بعد هروبه من مملكته العرائسية التى تقع تحت مياه البركة ولجوئه الى حديقة شورا. ويندفع الامير فى اللهو مع صديقاته ويمكنهم من الطيران مثله، لكنه يغفل عن سيفه السحرى، فيقع فى يد الصبى المتعالى الذى يرتدى الجينز الأمريكى ويتنزه فى سيارة صغيرة ويلعب مع صديقه بالمسدسات ، فيستخدم السيف فى تحويل لعبه الى أشياء حقيقية، ويشرع مع صديقه- دون قصد- فى تدمير ملكة العرائس المسالمة بالسيارة والمسدسات الحقيقية، وقبل أن يتمكن حكيم العرائس من عرقلة شرور الصبيين اللذين يدمران عالم قومه عرضا أثناء لهوهما ، وذلك بأن يوقظ الشتاء من سباتة ليفرض البيات الشتوى على الأرض ويرغم الطفلين على الكمون داخل المبانى، يصيب أحدهما الأمير المسحور برصاصة طائشة تردية قتيلا، ليكون كل نصيبه من مغامرته دمعة رثاء تذرفها شورا.

يمكن اعتبار هذا الفيلم فيلما متكاملا للأطفال إذ ينتصر للخير، ويتخذ موقفا أخلاقيا تربويا دون وعظ مباشر، ولم يظهر فيه ممثلون من الراشدين إلا ظهورا عابرا ، كانوا فيه مراقبين للأحداث لافاعلين فيها ، وكل الراشدين ذوى الفاعلية فى الفيلم كانوا من العرائس (وهذا مايفضله معظم الأطفال) ، لذا تقبل الأطفال كل أفكار الفيلم الداعية للسلام، والصداقة والتواضع، والانتباه، وعدم التهور، والاعتداد بالنفس دون غرور، تقبلوا كل ذلك بصدر رحب لأنه نابع من عالم فيلمى خاص بهم ، لامن سلطات الراشدين، وخرجوا جميعا- على اختلاف فئاتهم العمرية- سعداء.

من أجل عشرة أطفال: فيلم إيطالى للمخرجة المعروفة لينا فيرتمولى، جذبنى لمشاهدتة اسم المخرجة، فاذا به ناطق بالايطالية ومترجم الى الفرنسية ولايوجد مترجم بدار العرض. مما اضاع الكثير من أثره الكوميدى، وإن كنا قد فهمنا حبكته إجمالا عن طريق صياغته البصرية الجميلة الجيدة، لكنه فيلم للكبار وليس فيلما للأطفال رغم ازدحامه بهم، وذلك بدءا من الزوج الريفى الذى يصر على مداعبة زوجته مداعبات حسية أمام الأقارب المسنين، رغم أنه يحتضر، ولايكف الا عندما يلفظ آخر أنفاسه، مرورا باستعراض حياة قطاعات طبقية ايطالية مختلفة أثناء تتبع الكاميرا للآم التى تبحث عن مأوى فى المدينة ، حيث قررت العمل لكسب قوت أبنائها ، فتقابل برفض ملاك المساكن لإيواء هذا العدد من الأطفال، وانتهاء بمأساة مالكة القصر الشكلى التى تقبل تأجير غرفة بالسطوح للأم التى ادعت أنها بلا أطفال ثم لجأت الى إدخالهم خلسة فى الظلام ، وعندما تكتشفهم المالكة،



تتجدد أحزانها.

الفيلم جميل بلاجدال، نسجته المخرجة بحساسية شديده واهتمام بأدق التفاصيل، فالكاميرا تلتقط خارج هذا القصر الموحش أزهارا يانعة مختلفة الالوان تحيط بأطفال الأرملة الفقيرة، وهم يلعبون، أما داخل القصر، فلاتوجد مثل هذه الأزهار الملونة إلا حول إطار صورة الصبى المتوفى، لكنها ذابلة ، بينما لاينتشر فى بقية انحائه إلا الزهور الصفراء فقط، دلاله على اختفاء البهجة من حياة سكانه وحلول الموات مخلها. وفى نهاية الفيلم، حين تقبل المالكة بالأمر الواقع، ويصعد طابور الأطفال أمامها علنا، فى إضاءه توضح وجوههم، نجد فى نهايته طفلا آخر تحيط الظلال بوجهه بحيث تطمس ملامحه، إنه وطيف طفلها المتوفى الذى قبلت الاتشرد اليتامى التسعة من أجل ذكراه الحية فى قلبها.

وفى الختام، تدفعنى سعادة ابنتى هى والقلائل الذين حظوا بمشاهدة بعض أفلام المهرجان الى أن اتمنى أن يعقد مهرجان القاهرة الدولى القادم لسينما الاطفال فى ميعاد لايتعارض مع دراستهم، بحيث تقدم عروضه فى مواعيد وباسعار تجعله فى متناول كل من يرغب من أطفال القاهرة حتى لايضطروا الى الاقتصار على مشاهدة مايتيسر منه فى التليفزيون من باب مالا يدرك كله لايترك كله، وان تكون لدينا مهرجانات سينمائية محليلة للأطفال فى أكبر عدد ممكن من المحافظات، وأن تسهم السينما المصرية إسهاما فعليا كما وكيفا فى هذه المهرجانات، لإننا اذا تولينا الطفل بالرعاية، وعودناه على تذوق الجمال من صغره، لن يشب شرسا ولامتعصبا. هل أسرفت فى شطحات الخيال؟ لاباس ، فلدى أنا أيضا فيلى الوردى، وليت لى سيفا ذهبيا.

«الراعى والنساء»

أنشودة الشر والغريزة والامتلاك

فى زمن يعانى فيه الكثيرون من وطأة الإحباطات المتكررة، من الوحدة على المستوى الفردى والعزلة مكانيا واجتماعيا ونفسيا، يخرج علينا على بدر خان بمنظومة شعرية رائعة الحزن تحفر فى ذاكرتنا الأسئلة وفى حلوقنا غصة. «الراعى والنساء» يعيد بناء تلك العوالم الخاصة المتفردة ليطرح على ذهن المتلقى قضايا عامة دون تحديد لزمان أو مكان، فقط تلك الشخوص فى تفاعلاتها مع بعضها البعض، فى علاقاتها الوثيقة بالمكان وفى فلسفة وجودها واستمراريتها.

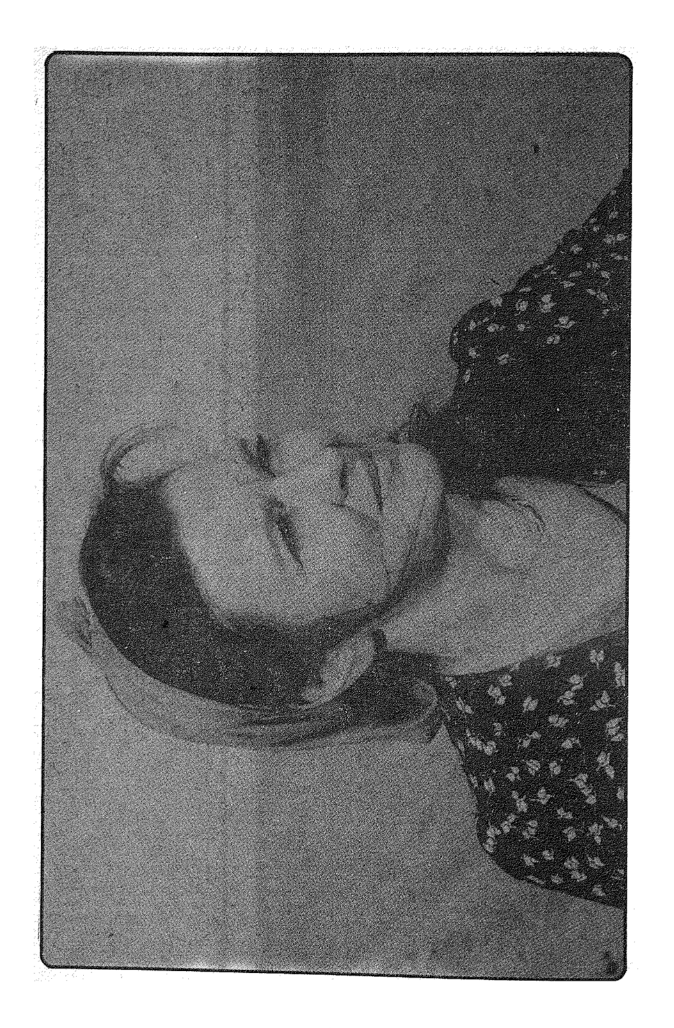
يهبط «حسن» (أحمد زكى) السجين السابق على بيت المرحوم المهندس كامل رفيقه فى السجن، ليلتقى «بوفاء» (سعاد حسنى) الزوجة، و«عزة» (يسرا) الأخت و«سلمى» (ميرنا) الابنة . ترفضه الأخت وترحب به الزوجة ويقع فى حبه الجميع بما فى ذلك الأبنة، فهو الراعى الذى يعيد احياء حلم الزوج الغائب فى زراعة الأرض. لكن الغيرة تدفع بالكل الى الجنون ليموت «حسن» ميته عبثية إثر طلقه طائشة توجهها إليه «سلمى» ،وتهجر «وفاء» وابنتها البيت الموحش لتبقى «عزة» مع جثة «حسن» والحلم الضائع.

قصة الفيلم مأخوذة عن مسرحية الكاتب الإيطالى «أوجويتى» (١٩٤٨)- «جريمة فى جزيرة الماعز». تدور أحداث المسرحية فى حجرة بالدور الأرضى فى منزل مهجور تحوطه الحشائش. وبالرغم من أن حدود الخشبة المسرحية التى تحد من اتساع المكان المسرحى تقابلها لامحدودية المكان السينمائى فقد اختار المخرج الالتزام باحساس العزلة والانغلاق الذى توحى به المسرحية. وهكذا لا تخرج الكاميرا إلا فيما ندر من البيت والمنطقة المحيطة به، بما فى ذلك البحيرة (المغلقة أيضا).

فى مثل هذا المكان المغلق تتحرك شخصيات «الراعى» الأربع وتنمو وتتطور لتصل الى اللحظة القدرية العبثية التى ينهار فيها حلم الارض بموت راعى النساء والماعز.

والجدى الذى نراه دوما وسط قطيع الماعز والذى يذبح على مرأى من «وفاء» و«حسن» فى القرية ماهو إلا رمز للراعى نفسه، وانهياره قد يعنى تشتت القطيع أو إصابته بالعقم.

لكن الخروج من هذه العزلة يظل ممكنا وإن اقتصر على الزوجة والإبنة بصحبة «حسن» داخل السيارة، أما الأخت التى ترتبط منذ البداية بالأرض وتتمسك بها فلا تخرج منها



قط.... و خروجها فى واقعه خروج إلى الداخل حين تستقل قاربا صغيرا للصيد داخل البحيرة. وبينما تقل السيارة الزوجة والإبنة هربا الى العالم الخارجى فى نهاية الفيلم، تبقى الأخت بجوار جثة «حسن» عند شاطئ البحيرة ليرتبط مصيرها بمصيره حتى النهاية.

وقد استعان المخرج فى استراتيجيته لفتح آفاق جديدة بامكانية استدعاء صور ذهنية عن الزوج المتوفى عن طريق استحضار ذكراه بالحوار. وقد فعل «حسن» ذلك فور وصوله إلى بيت النساء الثلاث فى محاولة منه لكسب ثقتهن واثبات قدرته على أن يحل محل «الراعى» القديم. وبدورهن تبدأ كل من النساء الثلاث فى استحضار صورة الزوج وسرد الذكريات المحيطة به والتى ترتبط ارتباطا وثيقا باحباطات كل منهن. فالزوج كان حلقة الوصل التى تربطهن جميعا فى هذا المكان الموحش. تكره الزوجة هذا المكان لأنها تشعر بالوحدة تطبق عليها حتى أصبحت مثلها مثل الماعز وبالغربة عن الأخت وحتى عن ابنتها. هكذا يمثل الراعى الجديد حلما بالخروج من أسر الوحدة والملل، وهى حين تسلم له حذاء زوجها وبعض ملابسه تسلم له نفسها فى نفس اللحظة وتكف عن استحضار صورة الزوج الحاضرة دوما رغم غيابه. والواقع أن الأخت ايضا حين تستحضر صورة أخيها تؤكد أنه الوحيد الذى أحبته حقا وأن القادم الجديد يشبه أخاها كثيرا. أما الأبنة فهى تستحضر صورة الأب الذى تفتقده وترى فى «الراعى» انعكاسا لصورة الأب فترتبط به فى علاقة حب أو ديبية تنتهى بقتله عن غير عمد فى النهاية بعد محاولتها الانتحار.

وإن كان للحوار هذا الدور الرئيسى فى محاولة كسر العزلة فان للصورة الصامتة دورها أيضا فى توظيف الرموز الشكلية والتشكيلية لضبط ايقاع الفيلم ومخاطبة الحس المرئى لدى المتلقى بما لم يقله الحوار أو واقع الشخصيات. من هذه الرموز يبرز عنصر النخل الذى يوظفه المخرج للتعبير تارة عن عزلة «حسن» فى مواجهة النساء الثلاثة وتارة عن لقائه بالزوجة التى تستسلم فى ضوء القمر، فنرى نخلة وحيدة تقف بعيدا عن بقية النخيل فى بداية الفيلم ثم نخلتين متجاورتين عقب مشهد اللقاء. كما هو الحال بالنسبة للعصفور واللعبة الصغيرة التى تلازم صورة الابنة، والمركب وشباك الصيد التى تلازم صورة الأخت والتى تتفق ونمط تلك الشخصية القوية المثيرة المفعمة بالحياة (مثل الأرض) والتى تبادر بغواية من تحب لتحصل عليه فى النهاية.

وربما يكون من أهم عناصر الصورة التى تم توظيفها بعناية خاصة قلما نرى مثلها فى السينما المصرية هو عنصر الملابس. الملابس التى تتنازل عنها الزوجة والأخت للقادم وتتنازلان معها عن ذكرى الزوج.. والملابس التى تتطور ألوانها وأشكالها وفقا لتطور الشخصيات النسائية الثلاث ومدى توطد علاقتهن بالراعى. هكذا تزداد الألوان إشراقا والثياب أناقة وأنوثة كلما تقدمت الاحداث. واللون الغالب فى ملابس الزوجة هو الأسود والأحمر أحيانا- وفى ملابس الأخت هو الأخضر ولكل من تلك الالوان دلالته التى لاتخفى على المشاهد.

هكذا يجتمع الحوار والصورة معا لينقلا للمتلقى رؤية فلسفية انسانية خاصة تختلف ورؤية الكاتب المسرحى «أوجو بتى» ،فالسياق التاريخى الذى كتبت من خلاله مسرحية



«جريمة فى جزيرة الماعز» (١٩٤٨) يضيف بعدا خاصا للأحداث بعد هزيمة ايطاليا فى الحرب العالمية الثانية وانهيار الوهم الفاشى. عندئذ نستطيع قراءة النص المسرحى قراءة سياسية يصبح فيها الراعى رمزا ساخرا لانهزام الفاشية. أما فى الفيلم فان الحلم المهزوم هو حلم زراعة الأرض تلك التى بعد أن تثمر سرعان ماتجدب نتيجة للخلافات التى تنشأ بين الراعى وقطيعه. وقد لخص المخرج رؤيته الفلسفية (التى لاتختلف فى جوهرها عن رؤية الكاتب المسرحى) فى كلمات ثلاث- تشير إليها الابنة فى معرض حديثها فى محاولة لحل الكلمات المتقاطعة (أو لغز الحياة والصراع من أجل البقاء)- هى: الشر، الغريزة، الامتلاك. وكأنما إراد المخرج أن يستخلص من الأحداث تلك المحركات الرئيسية التى تدفع بالشخصيات الى النهاية المحتومة.

***** إن فيلم على بدر خان الراعى والنساء هو فيلم عن الحب والعزلة والغيرة والوحدة والاحباط والحلم والرغبة، فيلم يميزه أبطاله سعاد حسنى احمد زكى ويسرا ومصوره طارق التلمسانى ومؤلف الموسيقى التصويرية «الرعوية» الرائعة راجح داود، وايضا منتجه الذى غامر بعرض هذا الفيلم الترنيمة فى مواجهة مافيا أفلام «نجمة الجماهير» و«رغبتها المتوحشة» فى التألق على حساب الفن.**

بشير السباعى

انور كامل (١٩١٣-١٩٩١)

رحيل صاحب «الكتاب المنبوذ»

ولد الأديب والكاتب الاجتماعى- السياسى والمناضل اليسارى انور كامل فى ٢ ديسمبر ١٩١٣ فى القاهرة لأسرة مصرية بورجوازية صغيرة تنحدر من اصول تركية ومغربية ، قدم عدد من افرادها اسهامات هامة الى الحياة الثقافية المصرية.

تخرج انور كامل من المدرسة الثانوية للجامعة الامريكية بالقاهرة، وتأثر منذ وقت مبكر برؤى انسانية وديمقراطية حصنته ضد النزعات الشمولية التى ميزت المناخ الثقافى- السياسى للثلاثينيات واوائل الاربعينيات، ومتخذا موقف المعارضة من دعاوى الديماجوجيين القوميين والسلفيين المصريين. خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٢ الى عام ١٩٣٩ ، كان واحدا من رواد قهوة «النورس» التى كانت أشبه ماتكون بمنتدى للمبدعين القاهريين وبؤرة لمناقشة مشروعاتهم بشأن مستقبل الثقافة المصرية، وكان من بين محاوريه- آنذاك- شخصيات مثل أحمد كامل مرسى وكمال سليم.

عام ١٩٣٦ ، نشر انور كامل كتابه الأول: «الكتاب المنبوذ» ، الذى شكل تحديا للرأى العام المحافظ ودعوة الى اخلاق جديدة اساسها الحرية، الأمر الذى قاد مجلس الوزراء المصرى إلى اصدار قرار بمصادرة الكتاب ومنع تداول نسخه التى لم تزد عن ٢٥٠ نسخة.

حوالى ذلك الوقت، تعرف أنور كامل على كامل التلمسانى وأحمد رشدى، وتعرف من فلان الأول على الشاعر السريالى جورج حنين، وعلى غيره من المترددين على جماعة «المحاولين».

تحمس أنور كامل لبيان «يحيا الفن المنحط!» الذى صاغه جورج حنين فى اواخر عام ١٩٣٨ فقد دافع البيان عن حرية الابداع وشجب الروح الاتباعية والديكتاتوريات الفاشية التى كانت تريد «بعث عصور وسطى جديدة فى قلب أوروبا».

وبينما كان العالم على ابواب الحرب العالمية الثانية، اسس انور كامل- بالاشتراك مع جورج حنين- ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وسام كنتروفيتش وزكى سلامه وزاهر غالى والبير قصيرى وفؤاد كامل وآخرين- جماعة «الفن والحرية» (١٩٣٩) التى شجعت الابداع التشكيلى من خلال عدد من المعارض المتميزة التى رعتها، ودافعت عن حرية التجريب الابداعى، وقد شارك انور كامل



نور كامل — برسم فؤاد كامل ١٩٤٨

فى تحرير نشرتها الفرنسية، واختاره زملاؤه رئيسا لتحرير مجلة «التطور» - لسان حال الجماعة- (١٩٤٠) ودافع على صفحاتها عن حرية الفكر.

مع اوائل خريف ١٩٤٠، اسس انور كامل- بالاشتراك مع عبد العزيز هيكل، واسعد حليم وفتحى الرملى وآخرين- جماعة «الخبز والحرية» للدفاع عن مصالح الجماهير المصرية الفقيرة-و نشر كراس «مشاكل العمال فى مصر» (١٩٤١)، دفاعا عن ابسط حقوق العمال.ثم نشر بعد ذلك كراسى» لاطبقات » (١٩٤٥) الذى دعا فيه الى الثورة الاشتراكية.

مع تدفق الصهيونيين على فلسطين، نشر انور كامل (١٩٤٤) كراس «الصهيونية» الذى قدم فيه عرضا لتطور المسألة اليهودية ولتطور المشروع الصهيونى فى فلسطين، محذرا من تشكل بؤرة للحرب وللعدوان فى الشرق الأوسط. وقد اعاد نشر الكراس فى عام ١٩٨٩ مع تصدير بقلم كاتب هذه السطور.

اشترك انور كامل مع لطف الله سليمان فى عام ١٩٤٧ فى تحرير كراس «اخرجوا من السودان» الذى دعا الى حق تقرير المصير للشعب السودانى.

اواخر عام ١٩٤٨، نشر انور كامل كراس « افيون الشعب» الذى انتقد فيه السياسة الستالينية فى داخل الاتحاد السوفييتى وخارجه.

على مدار اثنى عشر عاما من شبابه (١٩٣٦- ١٩٤٨) جرب انور كامل مختلف الوان القهر على يد الديكتاتورية الملكية، حيث تعرضت غالبية كتاباته للمصادرة واستبيحت حريته الشخصية كما جرب مختلف الوان الافتراء من جانب خصومه الفكريين والسياسيين.

خلال الستينيات، كتب انور كامل مسرحية «الحارس الثامن» التى لم تنشر بعد واسهم فى نشاط «اتيلية القاهرة» للكتاب والفنانين»

اعتبارا من اواخر عام ١٩٨٦، عاد انور كامل إلى استئناف النشاط فى الحركة الثقافية المصرية من خلال « اتيلية القاهرة للكتاب والفنانين» الذى سرعان ماأعيد انتخابه إلى مجلس ادارته، ومن خلال مجموعة الأوراق التى كان يوزعها من حين لآخر على المبدعين والتى شكلت منبرا هاما من منابر التجريب الابداعى واعادة كتابة تاريخ الانتلجنتسيا الابداعية المصرية.

لقد مات انور كامل..

خسرناه..

.فلنكمل رسالته النبيلة السامية!

لجنة الدفاع عن الثقافة القومية:
من مواجهة التطبيع
إلى مواجهة الهيمنة

تأسست لجنة الدفاع عن الثقافة القومية فى ٢ أبريل ١٩٧٩ فى أعقاب توقيع المعاهدة المصرية الإسرائيلية التى شكلت وما سبقها من اتفاقيات مماثلة تهديدا للثقافة القومية من وجهة نظر أعضاء اللجنة.

وتم إرساء مفهوم الثقافة الذى تبنته اللجنة فى بيانها الأول. والذى يقر بأن الثقافة بمعناها الواسع تعنى أسلوب حياة شعب من الشعوب فى مرحلة من مراحل تطوره التاريخى، وانساق قيمه ومحصلة منجزاته المادية والمعنوية التى تؤهله لتحقيق المزيد من التنمية المستقلة والانتقال إلى مرحلة تاريخية أكثر تقدما. وفى ظل هذا المفهوم اعتبرت اللجنة الارتباط المصرى الأمريكى الإسرائيلى ارتباطا يستهدف وقف التنمية المستقلة فى مصر، ويشكل بالتالى تهديدا للثقافة المصرية. كما اعتبرت اللجنة ان التصدى لهذا الارتباط المصرى الامبريالى الصهيونى جزء لايتجزأ من حركة التحرر الوطنى العربية ومن مواجهة الصراع المحورى فى المنطقة وهو الصراع العربى الإسرائيلى.

ومن هذا المنطلق تبنت كافة قضايا التحرر الوطنى فى المنطقة وفى مقدمتها القضية الفلسطينية.

وفى ظل ذات الإطار تصدت اللجنة للدفاع عن هوية الشخصية المصرية ضد مجموعة العوامل الخارجية والداخلية التى تسعى إلى وقف تطورها وإلى عزلها عن بعدها العربى، والقضاء على منطلقاتها الوطنية التحررية المعادية للاستعمار والصهيونية. كما تصدت اللجنة لمحاولات التهوين من شأن منجزات الشخصية المصرية على مر تاريخ مصر الحديث، والنيل من قدرات خبراتها الفنية والتقنية بغية اشعارها بالدونية وتهيئتها لتقبل المفهومات التى ترسخ من النفوذ الاستعمارى والصهيونى فى أرضها.

وبمنظور سياسى رتبت اللجنة اسبقيات عملها فى المجال الثقافى، وجاء فى مقدمة هذه الاسبقيات التصدى للتطبيع بين اسرائيل ومصر، وخاصة التطبيع فى مجالات الثقافة والإعلام والتعليم والتعاون الفنى، اذ كانت هذه النشاطات هدفا رئيسيا من اهداف اسرائيل والولايات المتحدة بغية تطويع الشخصية

ورقة عمل مقدمة من أمانة اللجنة إلى اجتماعها العام فى شهر اكتوبر ١٩٩١.

المصرية للمقولات الصهيونية والاستعمارية وهزيمتها من الداخل فى نهاية المطاف.

وفى ذات الإطار ساهمت اللجنة فى مواجهات فكرية وجماهيرية مع اشكال العدوان على القيم والمواقع الثقافية، سواء أكان هذا العدوان خارجيا أم داخليا. وأولت اللجنة اهتماما بالتراث والقيم الثقافية الايجابية، وابداعات ثقافة المقاومة معتمدة على الندوة والمؤتمر، والمواقف الاحتجاجية واشكال النشر بما فيها المجلة والكتاب والبيانات، وقدمت اللجنة فيما قدمت فى مواسمها الثقافية المتعددة، ندوات مدروسة وموسعة، عن الفتنة الطائفية والوافد والموروث، وعن المؤسسات الاجنبية فى مصر، وأزمة التعليم، وحرية النشر، وثقافة المواجهة.

ومن الملاحظ أن عمل اللجنة قد اتسم بنوع من الايجابية، وان شابه خلل تمثل أساسا فى الناحية التنظيمية، كما أن هذا العمل قد تراوح مابين الفكرى والنضالى وما بين الثقافى والسياسى. وقد تمثل هذا الاتجاه الاخير فيما تمثل، فى موقف اللجنة من العدوان الدولى بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية على العراق، والذى كان موقفا نضاليا بمدى ماهو موقف فكرى، وسياسى بمدى ماهو ثقافى، وان أثار العديد من التساؤلات بين اعضاء اللجنة، حول الخلط مابين مهمات اللجنة ومهمات الحزب السياسى، وحول التنازل عن هوية اللجنة كلجنة نوعية للدفاع عن الثقافة القومية، وحول الشكل الجبهوى المفروض توافره للجنة نوعية.

وقد كان اختلاط السياسى والثقافى، والنضالى والفكرى هما من هموم اللجنة، وجاء كل مرة تحت وطأة الاحداث، ولشعور اللجنة بضعف الأحزاب السياسية، والحاح مواقف هى من صميم واجبات قوى اخرى فاعلة فى الساحة، وبينما وجدت اللجنة نفسها فى هذه المواقف بؤرة لاهتمام الكثير من العناصر الوطنية الشابة والفاعلة، بدت للبعض وكأنها تغامر بالعمل الجبهوى الواسع، وبالتخلى ولو مؤقتا عن دورها الثقافى والفكرى المميز والمتميز، أو كأنها تحاصر نفسها فى بعض الاشكال النضالية التى تكتسب الصفة المؤقتة، وتفتقر إلى التصميم على الجذرى بعيد المدى.

وفى السنوات الأخيرة شعرت اللجنة بضرورة التوقف لحسم علاقة السؤال الثقافى بالسؤال السياسى، والفكرى بالنضالى اليومى، ولأرساء بناء تنظيمى تتزايد ضرورته، وللتداول فى آليات العمل وأوجه النشاط المختلفة وترتيب اسبقيات هذا النشاط، وعمق من هذا الشعور بضرورة التوقف: تنامى محاولات تحويل الثقافة الوطنية إلى ثقافة تابعة، وتصاعد العنصر الثقافى فى صناعة الهيمنة الأمريكية على ضوء ثورة الاتصالات. وقد تجلى بصورة متزايدة اهتمام الولايات المتحدة الأمريكية بالصياغة الايديولوجية لمصالحها وتحركاتها ومخططاتها، واستخدامها لوسائل الاعلام والتثقيف والعلم والبحث، وتجنيدها لأعداد من المثقفين المحليين للإنابة عنها فى الترويج لمنطلقاتها والتأثير المباشر فى الشخصية المصرية، وتحميلها قيما تستهدف هزيمتها من الداخل.

ويصبح هذا التوقف الأن لتدارس طبيعة العمل ضرورة ملحة فى ظل المتغيرات الكيفية التى ترتبت على انهيار الاتحاد السوفييتى، والمتغيرات التى ترتبت عل حرب الخليج، وتمخض عنها تتبيع الأمة العربية لأمريكا بعد

ان انعقدت الهيمنة لها على مايسمى بالنظام الدولى الجديد، الذى تروج له بعض الاقلام المصرية، وتُنظر له بعض الأقلام الأخرى. ويضاعف من خطورة الوضع اهتمام امريكا بتتبيع المنطقة بأسرها لنفوذها المباشر، وسعيها الدائب إلى تصفية الصراع العربى الإسرائيلى على حساب الشعب الفلسطينى وشعوب المنطقة باسرها، تمهيدا لبسط النفوذ الصهيونى فى المنطقة.

ومن المهم بمكان أن ندرك فى هذا الإطار ان المخطط الأمريكى للهيمنة على العالم، وعلى منطقتنا بالذات قد اكتمل أو كاد، وان محاولات احباط هذا المخطط شبه مستحيلة فى غيبة القوى الوطنية والديمقراطية الكفيلة باحباطها. وربما اقتضى هذا الوضع تنوعاً فى آليات النضال، ويقتضى عملا فكريا وثقافيا طويل المدى. ومن الطبيعى ان تترك كل هذه المتغيرات الكيفية انعكاساتها على الواقع الثقافى المصرى والعربى، وأن تصدر له الجديد من الأزمات، وان تعمق من أزماته القديمة.

ولسنا بصدد التعرض للوضع الثقافى فى شموله هنا، ولكننا بصدد رصد بعض الأزمات الجديدة والقديمة التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار فى تصور عمل اللجنة وأسبقيات هذا العمل بين المثقفين.

ولايخفى على أحد عوامل الفرقة بين المثقفين العرب التى أوجدتها حرب الخليج التى ترتب عليها تدنى حركة التحرر العربية إلى أدنى مستوياتها، ولا العوامل القطرية والقبلية والانفصالية التى ترتبت على تراجع القرمية. كما لايخفى على أحد عوامل الاحباط والإرتباك بين المثقفين التقدميين والتى جاوزتهم إلى المثقفين الوطنيين أيضا فى أعقاب انهيار الاتحاد السوفييتى وانعقاد الهيمنة الأمريكية على العالم، وعلى منطقتنا بالذات، ومن أكثر من منظور أدى انهيار الإتحاد السوفييتى إلى الشعور بالإحباط وبالارتباك بين المثقفين العرب، فمن ناحية اهتز حلم الاشتراكية كالنهج السليم إلى مجتمع أفضل، ومن ناحية أخرى إنهارت القوة القادرة على معاونة شعوب العالم الثالث فى نضالها التحررى ضد الامبريالية الأمريكية.

ومنذ إتفاقيات كامب دافيد وإلى اليوم تعرض المثقفون العرب، فى وقت تطحنهم فيه الأزمة الاقتصادية لعملية فرز هائلة بلغت ذروتها خلال حرب الخليج، وفى أعقابها تمهيدا لإنهاء الصراع العربى الإسرائيلى وإحكام الهيمنة الأمريكية على المنطقة. وفى عملية الفرز هذه لعبت الأجهزة الأمريكية والأوروبية والأموال البترولية العربية دوراً هائلاً فى تطويع المثقفين المصريين والعرب للمقولات الاستعمارية والصهيونية، وفى تحويل عدد منهم إلى أبواق تروج لهذه المقولات.

واستخدمت فى عملية الفرز هذه الرشوة المادية والمعنوية المباشرة، وعوامل الإحباط قبولا بالأمر الواقع. وسقط من المثقفين المصريين والعرب من سقط وجند قلمه للتنظير للهيمنة الأمريكية على النظام الدولى الجديد، وسلم من سلم تحت وطأة الأيديولوجية الأمريكية المتصاعدة والمسيطرة تماماً على وسائل الإعلام المحلية، والأيديولوجية المحلية الموالية والقاهرة، وبقى منهم على طريق النضال من بقى ممروراً ومرتبكا ومحبطاً.

وصاحب عملية الفرز هذه على مر السنين عملية تهميش للمثقفين الوطنيين والديمقراطيين من جانب السلطات المحلية، تستهدف فى المقام

الأول شل فاعليتهم كمثقفين فى التأثير فى الجماهير العريضة. وتم أولا بأول إبعادهم عن مواضع التأثير وصنع القرار وحجب أرائهم عن وسائل الإعلام التى تهيمن عليها الدولة، وعزلهم فى دائرة ضيقة ضعيفة التأثير فى الجماهير، وعمق من هذا الوضع الهوة التى تفصل بين المثقفين والجماهير الشعبية، وتخلف البعد العلمى للثقافة العربية والانقسام الحاد بين السلفية وتأليه النموذج الأمريكى.

ولأسباب لسنا بصدد تحليلها انفصلت مجموعة المثقفين المصريين عن الجماهير عاجزة عن التأثير فيها، وبدلا من أن تصب الثقافة فى الجماهير الشعبية مؤثرة ومتأثرة بانساق قيمها، تحولت أو كادت إلى ثقافة صفوة، ونتيجة لغيبة الالتحام الضرورى لقيام المثقف بدوره فى عملية التغيير. عجزت ابداعات المثقفين بألوانها عن التأثير فى النسق القيمى للمجتمع بأكمله الذى تندرج فيه الثقافة الشعبية الجماعية متبدية فى أنماط السلوك والفنون الشعبية، وترتب على الإنفصال عن الجذور الشعبية انفصال بين الفكر والعمل، وإزدواجية فى ولاء المثقف بين السلطة من جانب والجماهير الشعبية من جانب آخر. ومن ثم فإن أى دفاع عن الثقافة القومية ينبغى أن يتسع ليشمل الثقافة الشعبية، وليتعرف على تكوينها وقيمها، وليدافع عن إيجابياتها فى مواجهة الغزو الذى يهددها بالتبعية.

ولايمكن الحديث عن الثقافة أو الظاهرة الثقافية دون أخذ البعد العلمى لهذه الثقافة فى الحسبان، ولايمكن مناقشة المنظومة الثقافية لمجتمع مادون اعتبار البعد العلمى لهذه الثقافة، وخاصة وقد استحدثت الثورة التكنولوجية الثالثة آليات جديدة، فلم يعد الاستغلال استغلال أيدى عاملة فقط بل أضيف إليه استغلال الوعى بطمسه والانحراف به إلى مسار، غالبا مايكون مسار الطفيلى المستهلك الذى يصب عائد عمله فى حساب الرأسمالية.

وبينما نجد فى البلدان المتقدمة تراكما عمليا ترتب على منجزات الثورات التكنولوجية الثلاث، نجد العلم عندنا يتأرجح مابين الدونية والتبعية، وهو أعجز مايكون عن المساهمة الإيجابية فى المنظومة العملية، ومما يرسخ تبعية العلم عندنا إلى جانب دونيته الافتقار إلى إستراتيجية قومية، ودخول أبحاثنا فى استراتيجية الغير، ولخدمة هذه الاستراتيجية مما ينعكس سلباً علينا متمثلاً فى استغلال إضافى لمجتمعاتنا. ولاشك أن أى دفاع عن الثقافة القومية لابد وأن يتسع لدراسة هذه الظاهرة فى محاولة لإيجاد استراتيجية قومية فى مجال العلم، مؤداها الخروج من التخلف العلمى ومواكبة الإنجاز العلمى فى العالم المتقدم.

وإذا كان انتشار الإتجاهات السلفية، التى تتنكر أو تكاد لمشكلات اللحظة الراهنة هو تعبير عن الأزمة الطاحنة التى يمر بها مجتمعنا اقتصاديا وسياسيا وإجتماعيا وثقافيا، فإن هذه الإتجاهات السلفية تجد فى الأزمات والانقسامات التى استجدت أرضا خصبة للنمو والتطور، وهى تطرح نموذجها السلفى المثالى كبديل للهيمنة الأجنبية واللانبهار المتصاعد بالنموذج الأمريكى. ويستمد هذا النموذج السلفى المستحيل التحقيق، أهمية من حيث خلت الساحة أو كادت من البدائل نتيجة لتهاوى النموذج الاشتراكى وإفلاس النموذج الليبرالى فى بلادنا اثر تحول سياسة الإنفتاح

الاقتصادى إلى سياسة نهب لمقدرات الشعب المصرى، ونتيجة لضعف قوى اليسار السياسية.

ولكل ذلك تشعر لجنة الدفاع عن الثقافة بأنها بصدد مهام متجددة لمواجهة هذا التطور الشامل فى حجم وطبيعة الأخطار التى استشعرتها منذ أن أصدرت وثائقها الأولى عقب توقيع إتفاقيات كامب دافيد، وأن تطبيع العلاقة مع العدو الصهيونى بات جزءا من الخطر الشامل فى ظل تصاعد الهيمنة الأمريكية، وتزايد أوجه التبعية.

ونحن إذ نطرح هنا بعض الخطوط العريضة لأسبقيات اللجنة فى العمل فى المرحلة المقبلة، نطرحها للمناقشة شاعرين أننا فى حاجة إلى عون كل من أسهم ويسهم فى الدفاع عن الثقافة الوطنية.

أولاً: تحديد المهام الأساسية: ويتطلب ذلك مناقشة دور اللجنة فى مواجهة المخططات الامبريالية والصهيونية مع الثقافة كشكل من أشكال الهيمنة كما يتطلب ذلك بالتالى خطة دراسات معمقة عن انساق القيم فى المجتمع وفهم المنطلقات الشعبية وابداعاتها الفنية والفكرية، فى الوقت الذى نؤكد فيه على دور المثقف الايجابى وتحرره من الدونية والتبعية.

ثانياً: أولويات عمل اللجنة: وذلك بمناقشة مجالات اهتمامها حول الصراع العربى الإسرائيلى والتصدى لمحاولات أمركة العالم وتطبيق برامج التكيف الاقتصادى على التعليم والثقافة وتعميق تبعية البحث العلمى للمصالح الأجنبية، وافتقاد المشروع التنموى المستقل للنظرة القومية ومواجهة محاولات تسوية الهوية الوطنية بتشويه التاريخ.

ثالثاً: الأساليب المقترحة للعمل: حيث يمكن مناقشة أشكال الاتصال بالجماهير وخاصة قطاعات الشباب مع الاحتفاظ بعمق العمل الثقافى والفكرى، وبحث أساليب اختراق الحصار الثقافى للمثقفين الوطنيين والفكر الوطنى التقدمى، وكذلك بحث أساليب الاتصال المعمق بالمثقفين العرب.

ويعرض ذلك مناقشة أساليب تدعيم أشكال العمل المباشرة من أنشطة عامة وحلقات بحثية واصدارات مناسبة.

رابعاً: الشكل التنظيمى: يتطلب الأمر ضبط هياكل العمل ومناقشة اللائحة المطروحة على المجتمعين فى ضوء التطلع القائم لتأسيس لجنة وطنية ديمقراطية مستقلة للعمل الثقافى الوطنى فى مصر وما يستتبعه ذلك من مشاركة فى العمل على ضمانات حرية الرأى والتعبير وتشكيل مؤسسات المجتمع المدنى الثقافى فى مصر.

١٩٩١/١٠/٢٠

د. صلاح السروى

بكائية للقسوة.. ترنيمة للحياة

قراءة فى مجموعة «ظهيرة لامشاة لها» ليوسف المحيميد

هذا صوت صادق وجاد من العربية السعودية، يرتحل بنا- بوعى نافذ- الى مادون قشرة الوفرة والغنى التى تتصدر الخيال عند الحديث عن هذه البلاد. يضرب بمبضعه حتى نخاع الوجود المادى والروحى للانسان هناك. نازعا الطلاء المبهر. كاشفا العظام عاريه دون زيف... ودون إفتعال كذلك. متجاوزا رومانسية قصص الحب البدوية المستهلكة، فليتحق بكتيبة الباحثين عن الحل الجمالى الأكثر واقعية وعصرية لقضية التعبير عن وضعية إنسان مجتمعاتنا العربية، الرازح بين مطرقة السلطة- النظام الاجتماعى وسندان التقاليد، وكلاهما ينتمى الى عالم ماقبل عصرنا، فيبرز بذلك «القسوة» التى تمثل خلاصة هذه الوضعية كما يمثلها هذا العنوان الذى قد يبدو غريبا، ولكنه دال «ظهيرة لامشاة لها»، إنها صحراء الحياة الفاصلة، حيث لافيئ ولاظل يحمى من هجيرها، فيستحيل التعايش معها أو التصالح مع مواضوعاتها، إن ذلك فوق الطاقة الممكنة للإنسان الذى هو يحكم كينونته- باحث أبدا عن الحياة والحرية.

هكذا تتفتح أمامنا شفرات هذه المجموعة العصية، فتأخذنا عبر مسارب متنوعة الى عالم «القسوّة» الذى تترجم عنه، فنجد أنفسنا أمام جوهر موضوعى واحد يتبدى فى لقطات مختلفة تؤكد إحداها الأخرى وتصل ماإنقطع منها، وهذه المجموعة إذ تسعى الى تأكيد رؤيتها تلك عن عالمها فإنها تسعى بالتوازى مع ذلك- ونتيجة له الى إبراز حبها الجارف للحياة وتعلقها اللانهائى بها، فنحصل بذلك على تلك الثنائية المتداخلة المتصارعة أبداً... الحياة- القسوة ، فتنأى المجموعة بنصها عن العدمية لتصل الى فعالية واقعية أخاذة.

تتبدى القسوة أول ماتتبدى فى التقاليد الاجتماعية المغلقة المحافظة، التى تجعل من العلاقة بين الرجل والمرأة أمرا معضلا يقترب من حد الإستحالة، من التابو، فتتحول المرأة فى مخيلة الرجل من كائن آدمى يمكن أن

يشبع إحتياجاته العاطفية والطبيعية، من رفيق حميم فى مشوار الحياة ليتم التكامل والتساند الضروريان بينهما- تتحول المرأة الى كائن إسطورى بعيد المنال، محرم يفح جنسا ورزيلة. ولأنه صعب المنال مع الاحتياج البالغ اليه فإن المخيلة تلعب دورها فى طقس الاستحضار المحرم وينفتح الباب على مصراعيه أمام الشذوذ والخيالات المرضية. فى قصة «الظل» تدهمنا هذه العبارة للوهلة الأولى: «هذا الليل الأحمق يجيئنى كلما مل الضوء التحديق الغبى فى وجهى» فيبدو لنا على نحو مفهوم مدى قسوة الوحدة والملل واللامعنى التى يعانيها البطل. ان مشكلته الأساسية تكمن فيما يحمله له الليل من عذابات وآلام ناتجه عن وحدته، فيخلو الى هواجسه وأطيافه وأحلامه المليئة بالرغبة والكيت معا، ان «التحديق الغبى» الذى يقوم به الضوء- على غرابة الصورة- يش بإنعدام فاعلية البطل وتعطله النفسى المادى نتيجة لافتقاده الشريك الطبيعى الذى يمكن أن يشحن حياته بالمعنى والقيمة، إلا أن هذا التعطل لايعنى التخلص من المشكلة، بل يعنى الإكتواء بنارها فتتحدى قدرته على التعامل معها رغبته فى الحياة ذاتها: «**قال الآخر: لم أنت قلق وحزين؟؟ قلت: الليل يملنى كثيرا. -دعه يبتعد عنك قليلا- فى دهشة واستجداء- كيف ؟؟** ص٦.

فالقلق والحزن والإستجداء والدهشة هنا تحمل دلالات التعلق البالغ بإمكانية الحل إن وجدت بالرغبة فى الحياة بشكل طبيعى. وحين ينصحه صديقة بالسير على الأرصفة ظهرا، لعل الضوء يمنحه «ظلا» تتفجر كلمة «ظل» بمعان لاحد لها. فالضوء هو نقيض الليل الذى يحاصره بالملل والوحده، ولذلك فالضوء هو وحده الذى يمكن أن يمنحه ظلا مع الأخذ فى الاعتبار أهمية علاقة التناقض بين الضوء والظل رغم كون الظل متولد تلقائيا عن الضوء، وإذا كان الظل هو القرين والرفيق الملازم والشريك المتماهى فى الإنسان فهو ألصق مايمكن أن يلتصق به من الآخرين ، فإننا نحصل على دلالات موحية ومعان جديدة تماما للمرأة والإحتياج اليها. ومما يزيد من إلحاح هذا الاحتياج أنه يصادف صديقه «فى حين كان ظله المثير يمتد الى الرصيف دون أن تمتد يده نحوى» فكلمة المثير تلك تعطى دلالات الإشتهاء والرغبة التى تختلج فى نفس البطل ولاتنسى القصة أن تؤكد هذا المعنى بابراز التمعن فى تفاصيل الشكل الخارجى لظل صديقه: «أعين ساهمة، شعر مرتفع من الأمام، وينساب بنعومة الى الخلف»... الخ ص٧. إذن ها نحن أمام نتيجة جديدة للفشل فى الحصول على ظل خاص لبطلنا، إنه يشتهى ويمتلئ إعجابا واستثاره عند أول التقاء بظل، حتى وإن كان لغيره، وهنا يلعب الخيال لعبته البارعة، فحين يودع صديقه يكتشف بشكل تدريجى أن ظل صديقه يتبعه هو، وبعد محاولات مفتعلة لطرده فإنه يستجيب لما تمليه عليه الحالة: خلعت ملابسى وهو يخلع مثلى، إرتقيت على السرير العفن، وكان يرتمى معى بنفس اللحظة، ولكن ساقيه ممدودتان للسقف وشعرت بالشوق والرطوبة واللذة والرعشة والنوم» ص٩ فيتحقق للبطل مايبغيه فى عالم الخيال الذى يعمل بشكل مستقل تماما وكحل لابديل له للأزمة.

ان هذا التصور للمرأة «الظل» يتطور بعد ذلك لتصبح المرأة «سيدة الأسماء» فى القصة

المعنونة بنفس العبارة فترتفع الى حد القداسة، كما أن طقس الاستحضار يتطور هو الاخر ليصبح رحلة طويلة تمتد من «العراف» الى «الدخان» الى الحديث مع «الصديق» وتنتهى كالعادة بالحلم. إن المرأة هنا تنفصل عن الواقع المادى لتنتمى الى عالم أسطورى هيولى غير ملموس:« **لها يدان كحبال لا تنتهى. رأس بحجم دائرة مضرجة بالهعاف، حناجر طويلة،** عصفور جميل يغنى داخل فمها الصغير، صدرها يصعد الى الفضاء ويتجاوز كل الأيدى العالية» ص٥٥ وحين تتوه أقدامه فى رحلة البحث الأسطورية تلك فإنه يلجأ الى الليل والحلم، ولكن الجديد أن هذا كله لاينتهى بالإنتشاء كما رأينا قبل قليل، إنه ينتهى بأن يقول:« أشتهى البكاء أشتهيه» ص ٦١، وذلك نتيجة للاحساس بالحسرة والكآبة بعد احباطه فى الحصول على هذه المرأة العنقاء المستحيلة.

ويتواصل هذا التعثر والبحث المكدود فى قصة «ترنيمة لفاصلة الأبيض» حيث تبدأ بباحة الفندق و«كل النساء يمتطين أزرعه رجالهن والفندق يرقص أو يغنى» مما يفاقم من إحساسه بوطأة الوحدة والإنفراد، إلا أنه عندما تلتقى عيناه بها يبدأ فى إسقاط كل أحلامه وتصوراته لأنثاه المرتجاه عليها «الحذاء... القميص... الأكف.. المشى... التوقف... الانتظار.. التوجس، حتى العباءة هى. وفاصلة الأبيض هى، كل شيئ هى «ص٦٥ وينتهى أمره معها بأن تضطرم فى عقله كل الأفكار التى تسلم تلقائيا الى «السفر» اليها، إنها هنا المرفأ والواحة وبديل كل التشتت واللا انتماء، وهذا يقربها من الصفات الأسطورية فى القصة السابقة وهو مايشى بالافتقاد المطلق للأنثى.

وكمعادلة لكل الإحباط والحرمان الذى يعانيه بطل المجموعة فإنه يسعى الى استرجاع هذه العلاقة المستحيلة أيام كانت ممكنة وبسيطة فى عمر الطفولة الأول، حيث التلقائية الطليقة غير المكبلة بقيود الافتعال. فنجده فى قصة «التراب» يزواج بين شجار القطط وممارستها التلقائية لحاجاتها الطبيعية، وبين تحولات العلاقة بين الطفل والطفلة. ولعل عنوان «التراب» يحمل من دلالات الطبيعة التلقائية التى لاتأبه بكل ماهو مفتعل وغير موافق لقوانينها الشيئ الكثير. وهكذا نجد أن كاتبنا لم تقهره تلك القسوة بصورة مطلقة إنما بقيت هناك مساحة لتمجيد الحياة والبكارة والنصوع.

وعلى صعيد آخر تتبدى القسوة عنوانا للعلاقات الاجتماعية الطبقية وللوجود الاجتماعى لأبطال يوسف المحيميد. فعلاقة الاستغلال والتعالى التى يمارسها الكبار والأغنياء، وحالات الإحباط والانكسار التى يعانيها الفقراء والضعفاء، تشكل عصب الجزء الآخر من قصص هذه المجموعة. فى قصة «الجريدة» نلاحظ معاناة «الولد» بائع الجرائد فى سعيه بين العربات وبين دكان سالم اليمانى المالك البليد الذى لايصنع شيئا سوى إيذاء الولد والتدخين والتحديق الى الشرفة حيث تسكن امرأة سمينه، ولا تنحصر متاعب الولد فى علاقته بالمالك، وإنما فى علاقته بأصحاب السيارات كذلك، فيتعاملون معه بكبر وتعال فوق طاقة الاحتمال، ولعل إسم «الولد» قد تولد من ندائهم له. وهو مايصغر من شأنه ويحط به الى مرتبه الخدم مما يشى بتناولهم المتخلف لقضية العمل برمته، حتى أنه فى آخر

الواقفة معهم يقع ضحية لعبث مجموعة من الصبية المراهقين الذين يستقلون سيارة يعجز عن «سداد ثمنها حتى لوظل يعمل طوال حياته» فيعطونه بدلا من الريالات بصقة كبيرة تملأ وجهه مع ضحكة مجلجلة وصرير مدو. ولايخفى هنا القهر المزدوج الذى يعانيه البطل من صاحب الدكان من ناحية وأصحاب السيارات من ناحية أخرى. ولكننا نلاحظ الى جانب ذلك، الصفات المشتركة التى تجمعهما ، فصاحب الدكان العاطل الذى لايمل التحديق الرخيص لايختلف عن أصحاب السيارات المترفين اللاهين مما يوحدهما معا ويجعلهما يلتقيان لإكمال دائرة القسوة التى يعانيها إنسان المجموعة. وهذا المعنى نجده قريبا مما جاء فى قصة «ذلك وجهى» حيث تصبح رحلة البحث عن عمل هى المحور الذى تدور حوله عوامل احباط البطل. إن هذا الفقير الجائع ، وفى نفس الوقت المحاط بكل وسائل وأشكال الرفاهية، يشكل هو فى ذاته علامة استفهام كبيرة ، فهى صورة تحتوى من التناقض والتنافر وعدم الاتساق مايجعلها محلا للتساؤل حول وجودها ذاته ، ويتحول الأمر الى مفارقة طريفة ولكنها مخزنه عندما نعرف أن محنته تتبدى عندما يذهب الى المقابلة التى جاءت فى إعلان طلب سكرتيرين، ولكن وجهه البائس الذى يشى بفقره يحول دون قبوله، فيصبح ذلك الوجه هو جوهر الأزمة سببها ونتيجتها فى نفس الوقت، فالنظام الاجتماعى الذى صنع بظروفه وعلاقاته هذه الحالة البائسة للانسان هو نفسه الذى يتذرع بقبحه للقضاء عليه، فتكون النتيجة هى اغتراب ذلك الانسان عن ذاته بعد أن اغترب عن مجتمعه، وقد اقترب من حافة الجنون.

والقضية التى تسوقها قصة «ذلك وجهى» لاتقتصر على مشكلة الوجه القبيح الذى يعصف بمستقبل صاحبه، وإنما تمتد لتشمل قبح وجه العالم المحيط بإنسان القصة بكامله. . فبداية نلاحظ الانفصال المتعمد الذى يسوقه الكاتب بين البطل ووجهه حين يقول: «أنتزع منديلا لأمسح به المرآة جيدا، فتظهر ملامح وجهى. أبتسم له، يبتسم معى بنفس اللحظة، أضحك بعمق، يضحك بعمق. أصمت... يستمر وجهى يضحك فى المرآة.» ص ٣٦ فكأننا أمام كائنين مستقلين يمارس كل منهما مايتراءى له فى انفصال عن الآخر، وكأن هذا الوجه ليس خلقته الحقيقية وإنما هو شئ قد ألصق به، ولعل فى هذا ما يؤكد ما ذهبنا اليه قبل قليل من أن النظام الإجتماعى هو الذى صنع بظروفه وعلاقاته الجائرة هذا الوجه البائس. وربما يؤكد ذلك عنوان القصة «ذلك وجهى» وكأنه يحاول إقناعنا عبثا بشئ غير حقيقى. مما يؤكد أن هذا الوجه وإن كان هو وجه بطل القصة إلا أنه ليس خاصا به تماما، فالقبح والدمامة أشمل وأعم: فالرجل ذو العمامه المبقعه الذى» تتناوب أصابعة نخر فتحتى أنفه ليلصق مايعلق بها بظهر المقعد المقابل» ص ٣٨ ويدخن فى الأتوبيس ممايؤدى الى تأفف باقى الركاب، والسائق البدوى الذى يلتفت بين لحظة وأخرى الى «صبى أملس الوجه بشفتين ممتلئتين فيتأوه بلوعة وحزن»، يواصل بعد ذلك ممارسة إهتماماته الشاذه، والرجل الذى بلا أطراف سفلى المتكوم وسط علبة كرتون على الرصيف بيد مبتورة وأخرى ممدودة. . «لله يامحسنين» كل هذه العناصر وغيرها تحاول أن ترسم صورة أكبر للدمامة والقبح الذين يشملان هذا المجتمع متضافرين

فى ذلك مع حالة إنسان القصة، وما يمارس تجاهه من قهر وحكم عليه بالضياع والجنون. وهى كلها عناصر تجتمع لتصنع معا المفارقة المفجعة، الثراء البالغ والفقر حتى التسول إضافة الى التشوه الروحى والأخلاقى الذى يقترب من- بل يتجاوز- حد الشذوذ. وتجتمع كل هذه العناصر أيضا لتكمل حصار القسوة المضروب بإحكام حول أبطال المجموعة، حتى أنهم لايستطيعون من هذا الحصار فكاكا الا بالجنون أو الموت أو الانزواء فى ركن قصى واجترار التعاسة والبؤس، وكلها أشكال من الاحتجاج السلبى على هذه الوضعية. وكيف يمكنهم الاحتجاج الايجابى أمام هذا العالم الذى أجمع على الامتثال للتشوه والشذوذ، والتوحد بالقهر فى لامبالاة غبية (كثيرا مانلاحظ عبارات مثل: «الناس ينعسون على الرصيف»، «وحين نتجاوزهم يديرون رءوسهم نحونا ويعلقون بكلمات ساخرة أو يضحكون» ص٢١، «وجوه السائقين والباعة تتطلع نحوى..» ص٤١ «تشرئب الأعناق الى الأسقف، وتطل الأعين من نوافذ الخشب، يصمت الصمت».. «جميع الجماجم تناقضنى حين اهتزت توافقة، ص ٤٤، «يدخل الحى المصاب بالطأطأة» ص٤٧، «البدوى يلتف فروة من صوف نعاجه وينزوى فى ضحيته. أهله يجهزون رواحلهم والجدرى يقتات عنقة» ص ٣٢) ولعل النموذج الأبرز الذى يمكن أن يوضح هذه الوضعية هو قصة «محدود الدم» هذا الرجل الذى يأخذ منزله الطينى فى الانهيار بفعل المطر العنيف، وعبثا يحاول منع هذا الانهيار الى أن يصاب بالجنون، إن هذا المنزل الطينى هو الوحيد الباقى فى هذه الضاحية، وقد حرص عليه صاحبه لأنه يذكره بملحمة بنائه مع رفاقه فى الزمن القديم أيام كان الناس يتساندون كما تتساند البيوت الطينية، وحرص عليه كذلك لفقره الشديد فى عالم الأغنياء. وعند انهيار المنزل يصرون على ضرورة إزالة بقاياه من الوجود رغم توسلات صديقه الوحيد (الراوى فى القصة). وعندما ينقل محدود الدم الى المستشفى يأبى جسده أن يعطى **قطرة دم واحدة** من أجل التحاليل، وهذا ليس موقفا اختياريا، فالراوى يلاحظ أنه بجوار ملفه قد استلقت بعوضه منتفخة بالدماء. وهكذا تلخص القصة الوضعية بأكملها بإيجاز دال بليغ ففقره المادى = فقرة فى الدم. ليس صدفة، إنما هو نتيجة مباشرة لعلاقة مستغل (بكسر الغين) امستغل (بفتحها. وربما كان إيراد رمز البعوضه مقصوداً به الايحاء بضعة وحمق وجلافة الطرف الأول، الا أننا لانستطيع أن نغفل الاشارات الهامة التى تسوقها القصة عن أن بؤسه هذا ناتج أيضا عن خضوع مواطنيه، وتفرده وحده بالكبرياء الذى أصبح نادرا: «عيناه فقط تبحثان عن نقطة تنتصبان عليه فى كبرياء منفردة ص٤٨، بينما «كل الوجوه مسدلة إلى القاع»..«يصاب بالدوار عندما يدلى برأسه فوق صدره كساكنى الحى»...«يسقط على الأسفلت الملون بالخضوع والتوسل» ص ٤٨، ولأنه متفرد فى كبريائه فقد أصبحت إزالة منزله- إزالته هو ذاته ضرورية الى جانب كونها ممكنة وسهلة. إن الظلم هنا عام وشامل (كما أن القبح عام وشامل كما رأينا من قبل) الى جانب قوته الساحقه حتى أنه يكاد يشبه حالة كونية لاراد لها (المطر الذى يذيب المنزل الطينى)، فلاتجدى أمامه مقاومة، فإما الخضوع وإلقاء الرأس فوق

الصدر» كساكنى الحى»وإما الفناء. إن هذه الفكرة لاتبوح بها القصة أو المجموعة بصورة مباشرة، ولكنها تضمنها وتبثها فى طيات سطورها، وكأنها بذلك تحاول إعطاء مبرر لاستمرار وتواصل هذه القسوة ، وكأنها أيضا تشير الى طريق الخلاص من كل هذا البؤس المادى والروحى والأخلاقى.

إن الرؤية التى تطرحها هذه المجموعة للعالم قاتمة وسوداوية، وهى ليست مجاوزة للماثل والراهن، ولكنها على ذلك.. محتجة ملتاعة، رؤية بشر سحقهم الواقع، وأمعن فى التمثيل بهم، فكتبوا بمعاناتهم وهزيمتهم شهاداتهم على هذا العالم ورؤيتهم الضمنية للبديل. رؤية بشر عزل ضعفاء يواجهون آلة إجتماعية فائقة العنفوان تسحقهم بجلافة وفظاظة وبدائية. إلا أنهم لم يفقدوا رغم ذلك قدرتهم على التساؤل والاندهاش من كل ذلك على قدمه وشمولة. فأكدوا كما قال برخت على أهمية «ألا نعتبر البؤس طبيعيا حتى لايستعصى على التغيير». وقد لايكون التغيير ماثلا فى عبهم الفعلى»، الا أنه يكل تأكيد يمثل «وعيا ممكنا» على نحو من الأنحاء، ويندفع إثر كل تجربة نحو التحقق.

ولذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية بطولية فهى لاتقاتل ثم تنهزم أو تنتصر، ولكنها رغم ذلك ليست عادية أيضا. إن البطل قد يكون باحثا عن عمل أو بائعا للجرائد أو باحثا عن إمرأة ، الا انه فى كل الأحوال بطل من نوع خاص يمتلك القدرة على التأمل والاستنتاج وأن يكبح الاستلاب من ذاته رغم عمليته وإنهماكه الكامل فى الحدث، إنه بطل يشعر بالإهانة ولايتغاضى عن المنغصات كما أنه يحمى كبرياءه بصورة لافتة، وهو لذلك يعانى انفصالاً من نوع ماعن الاخرين الذين هم دونه فى الاحساس بوطأة ماهو ماثل، ولذلك فهو يعانى غربة مزدوجة- غربة إزاء المؤسسات والسلطات، وغربة إزاء البشر الآخرين الذين لازالوا على بدائيتهم وتشيؤهم، (راجع بطل ذلك وجهى» خاصة فى مشهد الأتوبيس، وبطل «محدود الدم» ذى الكبرياء فى عالم «مطأطئ الرءوس»...الخ... ومن ثم يسقط صريح موقفه المتميز هذا، دون ان يتمرد على نحو ايجابى لانه لايزال فى همه الذاتى الذى يملأ عليه عالمه الداخلى.

إن أزمة الأبطال هنا تكمن فى المنطقة الواقعة بين الرغبة والإمكانية. الرغبة فى التحقق الذاتى (المادى أو الشعورى) وصعوبة تحقيق ذلك نتيجة لعدم مواتاة الظرف الواقعى، فتكون النهاية البائسة. إن أهم مايلفت النظر أن التجربة التى يمر بها أبطال المجموعة غالبا ماتكون تجربة مصيرية أو فارقة تترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهى بنهايتهم، فنشعر بوطأة الحدث وبجلال المعاناة، ولذلك فإن الحدث يأتى دائما طوليا سرديا ينتقل بالشخصية عبر مشاهد متعددة تؤدى الى إحداث التطور فى الشخصية وفى إحساس المتلقى على حد سواء، الى أن تصل الى النقطة الفارقة، نقطة الذروة التى تحدد مصير الشخصية وتجربتها معا، ولذلك فان القصة غالبا ماتبدأ بعبارات

قصيرة موحيه تقدم للحدث أو تطرح القضية، ثم يبدأ بعد ذلك الحدث الفعلى ممنتجاً (مقطعا الى مشاهد متتابعة) مثل أن يقول: «هذا الليل الأحمق يجيئنى كلما مل الضوء التحديق الغبى فى وجهى، وتتأوه أمى المتعبة- تزوج ياولدى فانى لهفى عليك» قصة الظل) حيث نفهم على الفور المجال الذى تدور فيه القصة ثم يبدأ بعد ذلك مباشرة الحدث الذى يأتى واقعيا على نحو كبير، ولكنه على ذلك يتوارى أحيانا خلف بعض الرموز واللغة المختزلة الموحية التى قد تبدو لامعقولة أحيانا ولكننا نفهم من السياق أنها تحدث على صعيد الحلم أو الخيال. الى أن تأتى النهاية الهادئة المفتوحة أحيانا رغم سخونة الحدث فى الأغلب مثل نهاية قصة «ذلك وجهى» التى سبق الحديث عنها، فبعد هذا الحدث القوى الذى يمر به البطل (الرفض فى المقابلة الشخصية ثم العودة الخائبة بعد إستنفاذ كل محاولات العثور على صديق أوحتى وجه متعاطف) تأتى هذه النهاية المحايدة والموحية فى نفس الوقت:«أوزع رغوة الصابون على وجهى، فأرفع وجها حزينا الى مرآة فوق المغسلة». فعلى الرغم من روتينية عملية الغسيل تلك وعاديتها إلا أن حذف أداة التعريف من كلمة «وجها حزينا» وكلمة مرآة توحى بإنتفاء خصوصية هذه الأشياء بالنسبة للبطل، وانفصاله عنها، بما يوحى بالحالة النفسية الخاصة التى أحدثتها التجربة.

إننا نلاحظ سببية واضحة فى مجال تطور الحدث حيث يمكن تحديد عناصر حبكته الى :بداية تشبه البرولوج تمتلئ بعبارات موحية تدخلنا فى صميم الحالة- التجربة التى غالبا ماتكون مصيرية تأتى مقطعة عبر مشاهد متتابعة بشكل منطقى- نهاية هادئة، ولكنها تحمل دلالات موحية بقوة.

إن هذه التجربة قد لاتحتوى على أزمة صراعية واضحة أو حادة ولكنها أزمة البطل الخاصة وصيرورتها حسب منطق الرؤية التى يطرحها الكاتب لعالمه كما أوضحنا قبل قليل. فلايوجد صراع بالمعنى المباشر للكلمة، بينما الصراع ضمنى وغير مباشر، وإنما تحتل الساحة حالة البطل المتحولة بفعل قوى تقف خارج الحدث أو تحتل ركنا صغيرا فيه، ولذلك فالأثر المباشر للحدث يتم على صعيد الحياة النفسية الخاصة للبطل، خاصة أن قصص المجموعة تستخدم غالبا ضمير المتكلم مما يعنى سيطرة الصوت الواحد فى غنائية مقترنة بالعالم الشعورى والنفسى الذاتى للمتحدث. ومن ثم كانت الصياغة اللغوية الخاصة التى يوردها الكاتب تتمتع بدور بالغ الأهمية فى صبغ عالم المجموعة بهذه الصبغة، لقد جاءت اللغة شاعرية مقتصده موحية، وقد أدت شاعريتها الى بث روح غنائية مشبعة عاطفيا الى حد بالغ مثل أن يقول فى «محدود الدم» (التى هى من أجمل قصص المجموعة فى رأينا): «جسد يحمل أوصاف إلا متداد والتحول، فى عينيه بريق لم تشهده بيوتنا إلا فى أساطير الغبار، تأتى مواويله الشجية فى الأمسيات الصيفية المقمرة»... الخ ص ٥٠ الى جانب ذلك فقد شاب هذه اللغة بعض الإسراف فى التأنق فى بعض المواضع الا اننا فى النهاية لايسعنا الا أن نقول اننا نقف إزاء مجموعة قصصية فذه ليس على صعيد الطرح الواقعى لقضايا الانسان وحسب ولكن أيضا على صعيد الاستخدام المتميز لجماليات القصة وأدواتها، وتوظيفها بشكل عضوى يضفى روحا ودلالات عميقة ونفاذة.

رسالة موسكو

أحمد الخميسى

ايجور تالكوف:
مصرع طائر محموم

ليس هناك أشد من الموت مدعاة للحزن العميق، فكرة الموت، ونفاذه لفرد أو مجموعة أو طبيعة حيه أو جماد، فى حادثة عارضة أو لمرض أو برصاصة لاتطيش من قاتل مأجور لايهتز له جفن. وهو ماجرى فى ٦ أكتوبر عندما صوب «مالاخوف» مسدسه إلى قلب المغنى الروسى المعروف ايجور تالكوف ليصيبه فى القلب بالضبط ويخرس للأبد مهجة طائر محموم بوطنه، ويسقطه صريعا على الفور وراء الكواليس فى مسرح «يوبيلينى» بمدينة ليننجراد (سابقا) بطرسبورج (حاليا).

بعد ذلك قال أحد أشهر المعلقين السوفييت: «قتل اخر المغنين الروس الوطنيين .واتهم المثقفون من القوميين الروس الدوائر الصهيونية باغتياله، لكن الصهاينة غسلوا أيديهم من دمه وكانوا على رأس السائرين فى جنازته. وأعاد التليفزيون عرض أغانى إيجور تالكوف، ومنها ماكتبه ولحنه وغناه، وأشهره أغنية «ساعود»:

«لا آخذ على عاتقى التنبوء..
لكننى اعلم تمام العلم
اننى.. سأعود يوما
حتما سأعود..
ولو كان ذلك بعد مائه قرن
سأعود..
وان هزمت فى المعركة
سأبعث حيا من جديد
وأعود لأغنى وأغنى»

قتل ايجور تالكوف قبل ان يتم الخامسة والثلاثين بحوالى شهر، فهو من مواليد ٤ نوفمبر ١٩٥٦، بدأ تأليف وتلحين الاغانى وهو فى الرابعة عشر، ثم أصبح موسيقيا محترفا وهو فى العشرين وذاع اسمه كمطرب وممثل وملحن بداية من عام ١٩٨٥. تميز وسط الفنانين الشباب بأغانيه التى اطلق عليها «الاغانى ذات المحتوى الاجتماعى والوطنى»، اتهموه طويلا بأنه عضو فى جماعة الذاكرة التى تضم القوميين الروس من المثقفين والكتاب خاصة بعد ان حضر الاحتفال بتسجيل الجماعة رسميا كمنظمة اجتماعية تدافع عن تاريخ روسيا وآثارها المعمارية، ولكنه نفى ذلك قائلا: «لست عضوا فى جماعة الذاكرة، ولكنى اقول لكم ان الشعب الروسى مازال قويا، ودع خدم الشر لايأملون فى ان شعبنا سيضع رأسه فى الاحبوله، حتى وان كانت رأسه على رقبة مسكوره»!.

بعد مصرعه كتب فلاديمير يريومينكو نائب رئيس تحرير «ليتيرتورنايا روسيا» يقول:

«كان ايجور تالكوف رجلا روسيا حقيقيا ووطنيا مخلصا، وللأسف فأن بعض وسائل

الاعلام تحاول منذ الان، وقبل معرفه تفاصيل الحادث، تصوير ماجرى وكأنه صدفة خرقاء. ولكن مما يلفت النظر ويثير القلق ان الصدف الخرقاء أصبحت تلاحق روسيا فى كل خطوه، بينما ينهبون بلدنا ويسرقون ثرواته ويقتلون أبناءه الموهوبين».

يقول ايجور تالكوف من تأليفه وتلحينه وغنائه:

«دعونى أرى بلادا،
يمجدون فيها الطاغية
ويحتفل الشعب فيها
بانتصاره فى الحرب على نفسه.
دعونى أرى بلادا،
كل فرد فيها مخدوع
«إلى الخلف» تعنى «إلى الأمام»
والعكس صحيح.»

وتستعرض الصحافة القصة على النحو التالى: فى الرابعة والنصف يوم ٦ أكتوبر، كان ايجور تالكوف يقوم ببروفه استعدادا لتقديم اغانيه على المسرح، لكن شجارا نشب بينه وبين المطربه الاوزبكيه، «عزيزه محمد» التى أرادت ان يسبق ظهورها على المسرح ظهور تالكوف. ولكن أحد المعجبين بعزيزه تدخل لحسم الأمر فدخل على تالكوف فى غرفة الميكاج قبل ثلث ساعة من موعد ظهوره على المسرح، وبعد ذلك خرج الاثنان إلى الممر وهما مشتبكين فى عراك، وحينئذ أخرج المعجب مسدسا واطلق منه الرصاص على تالكوف. واستغل القاتل بعد ذلك الهرج والضوضاء فأسرع بالهروب بالسيارة التى كانت تنقل معدات الفنانين إلى محطة السكك الحديدية، ومن هناك استقل القطار إلى احدى جمهوريات البلطيق التى تقع الان خارج الاتحاد السوفييتى رسميا.

فيما بعد نشرت الصحافة ان «مالاخوف» القاتل هو أحد الفتوات ومن رجال العصابات المعروفين، وهو ايضا ملاكم ومصارع محترف، سبق ان قدم للمحاكمة لمحاولته فرض اتاوات على بعض التعاونيات الجديدة، وحاولت المطربة عزيزة أن تنكر أية علاقة لها بمالاخوف، قائلة انه ليس حارسا شخصيا لها كما ان علاقتها بايجور تالكوف سطحية.

ولو كانت الحادثة مجرد شجار من النوع المعروف لاقتصرت على الضرب، واستخدام الايادى ، خاصة ان القاتل كان يتمتع بقوة جسدية خارقة لايحتاج معها إلى الرصاص، والاغرب من هذا ان عربة الاسعاف لم تصل الا بعد مرور اكثر من نصف ساعة، وكان النشادر هو احدث انواع الادوية بالسيارة، اما المستشفى الأول الذى نقل إليه تالكوف فكان خاليا من الاطباء تماما. ولم تتوفر فى المستشفى الثانى أيه معدات طبية ولو من النوع البدائى وذلك فى ثانى المدن السوفيتية الكبرى!.

وخرجت فى المدينة المظاهرات الشعبية تحمل اليافطات التى تتهم الدوائر الصهيونية باسكات صوت المطرب الفنان الذى تغنى بآمال روسيا، وعلقت الملصقات فى شوارع لينينجراد (سابقا) بطرسبورج (حاليا)، رسم على واحد منها صليب ضخم كتب بطوله اسم: ايجورتالكوف،. وبعرضه كلمه: روسيا بينما وقف رجل يرتدى نظاره سوداء وهو يصوب مسدسة إلى الصليب الذى دمج المغنى والوطن.

ويقول ايجور تالكوف فى كتابه «هذه هى الحقيقة» ويفضح فيه العصابات السرية التى تتحكم في حركة الثقافة السوفيتية: «ان مايسعى اليه تجار الفن الان هو العثور على

نجم معروف لاعتصاره إلى اخر قطره والعيش على حسابه بتقديمه او عدم تقديمه في العروض التجارية المعروفة لدينا الان بـ «شو-بيزنيس». ولذا فان الحديث عن الموهبة امر مستغرب عندهم. وأصبح بوسع أي حرفي موسيقا الان ان يشتغل بالفن، وان لم يكن لديه أيه فكرة عن النوته الموسيقية او علوم ذلك المجال، فالمهم ان يتمتع بمظهر جذاب، وان يكون مستعدا لبيع نفسه للوسطاء. والتجار الذين يتحكمون في ذلك المجال، وتروج الان الاغاني الخفيفه الغثه بمختلف انواعها، ويدعي المتحكمون في عالم المال ان الشعب يريد ان ينسى مشاكله وان ينسى الفقر الذي يحيا فيه، وأن الناس متعبون ولايرغبون في ان يشغلوا انفسهم بالتفكير لتبديل حياتهم، وكل مايلزمهم الان هو العروض الترفيهية الراقصة المسلية. لكن مراقبتي للجمهور تثبت عكس ذلك تماما، فالكثيرون يستنكفون المشاركة في: «ولائم تقام زمن المأساه»، وفي: «حفلات السرور في عصر الطاعون». ومهما حاول الفنان ان يتملص من كل ذلك، فأنه يواجه بحقيقة صادمة وهي ان خروج الفن إلى النور، بما في ذلك ما اقوم به انا شخصيا، امر وثيق الصلة بالعروض التجارية التي لايفقه القائمون عليها شيئا مما اغنية، فهدفهم، الأول والاخير هو بيعي للجمهور بأكثر الطرق ربحا.

ولكن من هم هؤلاء التجار المحيرون؟. الغالبية العظمى منهم هم اعضاء سابقون في الكمسمول، وممن كانوا يشتغلون في تلك المنظمة. أما كيف كان شغلهم فيما مضى فأمر تعرفه البلاد كلها الان.

وقد انقضى وقت كان الجمهور فيه يعرفني كمجرود مطرب عاطفي، وأصبح يعرفني ايضا كمنشد للأغاني الوطنية ذات المحتوى الاجتماعي التي تلقى معارضة شديدة. الاغاني التي هي وسيلتي الوحيدة للصراع مع المظالم والكذب والشرور، وايا كانت العقبات التي توضع في طريقي فإنني سأواصل دربي إلى نهايته لانني اعرف أن الناس يسمعونني، ولانني المس رد فعل الجمهور في القاعات واستجابة ذلك الجمهور لمشاعر الغضب التي تملأ قلبي واحتجاجي وأسفي على ماتعانيه روسيا».

هناك عبارة تقول ان موت الانسان يشبهه، وقد مات ايجور تالكوف فوق منصة المسرح موتا يشبهه، ويشبه تاريخ الأدباء والشعراء والفنانين الروس الذين قتلوا من حمى الايمان بأن الفن رسالة. ولم ينج احد منهم من ذلك المصير، كان اولهم هو بوشكين فاتحة الأدب الروسي الحديث الذي تعاطف بشدة مع انتفاضة الضباط الديسمبريين عام ١٨٢٥ لاسقاط الحكم القيصري عهد نيقولاي الأول، فدبرت له مبارزة مفتعله مع جورج شارل دانتيس صاده فيها الرصاص الغادر عام ١٨٣٧. ولاقى الشاعر العظيم ليرمنتوف من بعده نفس المصير، فنفاه القيصر أول الأمر بعد قصيدته المسماه «موت الشاعر» الخاصة بمصرع بوشكين، ثم دبر له البلاط مبارزة قتل فيها على يد مارتينوف عام ١٨٤١.

وعاني دستيوفسكي من تجربة نادرة حينما دفعه القيصر لملامسه الموت واغمضت عيناه استعدادا لاطلاق الرصاص عليه، ثم وصل احد



الفرسان فى اللحظات الاخيره بامر بالعفو بعد ان قامت التمثيلية بدورها المطلوب، وعام ١٩٢٥ انتحر الشاعر الروسى الكبير يسينين فى غرفة بفندق «انجليتر» ويؤكد الكثيرون من الباحثين الان انه قتل، ولحقة فيما بعد الشاعر مايكوفسكى عام ١٩٣٠ حينما اطلق على نفسه الرصاص، ومن الغريب ان أوراق التحقيقات فى انتحار مايكوفسكى مازالت إلى الان سرا من الاسرار التى لايصل اليها احد، ومازالت محفوظة، فى أرشيف المخابرات السوفيتية.

وعام ١٩٨٠ مات ايضا الرسام الروسى قسطنطين فاسيلييف موته غريبه تحت عجلات قطار قيل انه لم يلحظ مقدمه ومجيئه. وكان هو الاخر رساما موهوبا غرق فى اعادة تصوير تاريخ الشعب الروسى البطولى ورموزة التاريخية ومعاركة واساطيرة.

وايجور تالكوف هو حبه من حبات ذلك العقد الطويل، بعد ان أصبح تاجر من بائعى الزهور هو المسيطر الان على صناعة السينما السوفيتية، وبعد ان أخذ اثرياء الانفتاح يشترون كل شىء المطابع والصحف ودور النشر والمسارح.

قد تكون الدوآئر الصهيونية هى التى دبرت الحادث لتتخلص من احد الروس القوميين، وقد تكون العصابات التى تتحكم فى الثقافة والأدب والفن. لكن موت تالكوف لم يكن صدفه فى كل الاحوال. ولم يكن صدفه ان يقول احد اشهر الروائيين الروس فالنتين راسبوتين فى مؤتمر اتحاد الكتاب الرابع منذ عام:

«ان مأساتنا ان الذين وصلوا إلى السلطة فى روسيا يمقتوننا».

ولقد تغيب ايجور تالكوف الذى وعد الناس بالعوده والغناء من جديد ولو بعد مائه قرن، تغيب لانه لم يكن للحساسية المطلقة ان تخمد فى قلب كبير الا بالانعدام المطلق لايه حساسيه فى رصاصة صغيرة.

د . مجدى عبد الحافظ

فرقة الكذب الحقيقى

موليير العربى:

رؤية للتاريخ المصرى بعيون مغربية

قبل بداية العرض كنت مشفقا على هذا المخرج المغربى الذى جازف بتقديم عمل مصرى خالص،. وتركت لمخيلتى العنان لأحسب بها كم الأخفاقات مقدما عندما عنت: لى هذه الأسئلة.

بالرغم من الوجدان العربى الواحد هل يستطيع مخرج مغربى أن يعبر عن تلك الخصوصية المصرية الفريدة؟ وإذا استطاع فهل سيتطيع الممثلون وجميعهم من فرنسيين وعرب لايتكلمون العربية الوصول إلى عمق هذه الخصوصية؟ وإذا تحقق كل هذا فهل العرض بالفعل قادر على أن يجوب التاريخ المصرى بحلقاته الهامة- كما أراد المخرج- دون الوقوع فى السطحية ودون تململ الجمهور الفرنسى الحاضر؟ على مسرح LePEE OIU Bois بفينسان قدم المخرج المغربى المقيم بفرنسا «عمر ترى» فى الفترة من ٩ مايو وحتى ٢ يونية ١٩٩١ مسرحية «موليير العربى»، وهى مسرحية من إعداده واخراجه وتعتمد فى فكرتها الأصلية على نصوص كل من «عثمان جلال» و«نجيب سرور» و«عبد الرحمن الجبرتى» و«جمال الدين الأفغانى» بالاضافة إلى «موليير» ذاته.

استعار المخرج شخصية موليير من الغرب ليوظفها فى المسرح العربى، لكى تقوم حتما بنفس المهمة ولكن بأدوات وأفكار مختلفة، فقد أختلف الحقل المعرفى والايديولوچى الذى سيعمل فيه موليير وغدا موليير عربيا بمجرد خلع قبعته الفرنسية ولبسه للعمامة المصرية، ظل عربيا برغم محافظته على زية الأوروبى.

يؤمن «عمر ترى» بان المنهج الأوروبى حينما يتعامل مع مشاكل واقعنا الملحة قادر عليإعطاء اجابات حاسمة، بل هو قادر أيضا على كشف بعض القيم الزائفة، التى لاتزال تعشش فى المجتمع العربى، وكشف بعض الادعاءات الواهية التى لاتزال تعيق هذا المجتمع عن تقدمه المنشود، يكشف الزيف والأزدواجية والمداهنة والتظاهر بعكس المضمر. لهذا ظل موليير هو اطار هذا العرض، هو الذى يبدأه حين يصل من جحيمة وهو الذى ينهيه حين يرحل مرة اخرى إلى جحيمه، ليس هذا فقط، فقد كان أيضا «الراوى» الذى اعتمد عليه العرض فى الربط بين فقراته التى لم تكن سوى حقبات زمنية مختلفة عاشتها مصر



فراعنة وحتى الحملة الفرنسية.

رغم ذلك لم يكن «عمر ترى» أحد المنبهرين سُذّج بالغرب، أو متغربا أو مجرد حالم المعجزات التى سيحققها المنهج الغربى عند طبيقه، بل كان فى غاية الحساسية والوعى المآسى التى جلبها الأستعمار الغربى عند حومة، مآسى الاحتلال والاستغلال لشعوبنا لعربية، كما أنه وضع يديه على تناقص خطاب شورة الفرنسية فى الاخاء والمساواة والحرية حقوق الانسان، مع الأهداف الاستعمارية لحملة الفرنسية عسكريا وسياسيا.

ويحكى العرض قصة «بهية» على مر عصور، «بهية» بين افراحها تارة، وبين تراحها تارة اخرى، «بهية» التى ينفطر كبدها لى ياسين طيلة العرض، وطيلة حقبات لتاريخ، المصرى، عبر كل المحتلين والغاصبين ن مماليك وفرنسيين والجليز وغيرهم. «بهية» ماول أن تجمع أشلاء الوطن، كما جمعت إيزيس ن قبل اشلاء أوزوريس، ربما تتحقق المعجزة، لم تسر الحياة فى اشلاء أوزوريس التى تم معها من قبل، فنبض الحب والمعجزة مرة اخرى لى ضفاف هذا الوادى الأخضر، على ضفاف لنيل، ربما تستعاد المحاولة مرة اخرى، فها هى بهية» تجوب القرى والنجوع للبحث عن ياسين هى تتحدث عن «الدم».

وياسين حبيبها المنكوب لم يكن فقط ضحية جلاديه من الخارج، بل كان أيضا ضحية ؤلاء المتخاذلين فى الداخل ممن يتحدثون عن صبر والتواكل والايمان والكفر، كان ياسين ضحية الداخل كما كان ضحية الخارج، والداخل تى العمق، أى داخله النفسى أيضا فهو الذى ل يتردد بين متطلبات واقعه النضالى وبين استماع لهؤلاء المتخاذلين كان التناسخ هو البطل فى هذه المسرحية، فلعلك تجد أوزوريس هو الأفغانى أو الجبرتى أو النديم أو رع أو ياسين، هناك تداخل حقيقى بين هذة الشخصية الواحدة عبر التاريخ، المصرى، يجمعها الرفض والثورة على الحاضر، والتطلع إلى مستقبل أكثر اشراقا وأملا من اليوم.

هكذا عبر العرض فى فنية رائعة من خلال الرقصات والأغنيات والايماءات والحركات عن هذا التداخل المتناسخ بين هذة الشخصيات جميعها والتى نشتم منها أنها عبّرت عبر مراحل التاريخ المصرى عن روحه العام.

ولعل ابرز ما استطاع العرض التعبير عنه باقتدار ذلك اللقاء الحضارى المتعثر بين الشرق العربى الذى مثلته مصر (بهية) وبين الغرب الأوربى والذى مثلته فرنسا (بابليون)، حيث عبرت الرقصة التى تمت بين بهية ونابليون تعبيرا حادا عن هذا اللقاء الحضارى المضطرب مدا وجزرا، قبولا ورفضا، شدا وجذبا، كرها حتى الموت وتفهما حتى السكوت.

أما الصدق والحميمية التى نفذ بها المخرج عرضه، وأدى الممثلون ادوارهم فقد جعلا الجمهور يشعر بتعاطف شديد وقرابة غير عادية مع هذا العرض الذى حضرة جمهور فرنسى وعربى كبير وعند مناقشة الممثلين لادوارهم فوجئت بانهم يعلمون تفاصيل دقيقة لايعلمها سوى التخصصيين كما لعب الديكور البسيط دورا هاما فى الايحاء بأن قصة «بهية» من الممكن أن تكون قصة أى قطر عربى آخر، فقد كان عبارة عن خيمة كبيرة تحيطها رمال حقيقية فى جو عربى خالص. بالاضافة إلى تألق الممثلين بشكل يثير الاعجاب، فقد كانت شخصية «بهية» والتى أدتها بطلة الفرقة والعرض «مغنية حهش»

تثير كل أحاسيس التعاطف والحب، وتجعل المشاهد يندمج فى أفراحها ويحزن لاخفاقها وهى ترقص وتغنى وتمثل فقد نجحت فى أن يتسم أداؤها فى أوقات الفرح بالبساطة والعفوية، وفى أوقات الشدة بالقوة والحزم.

ولعل ماشد الانتباه أيضا هو اداء الممثل. برتراند فولى- على وجه الخصوص- لشخصية الجبرتى فقد استطاع أن يضفى الحس التاريخى لصاحب الشخصية ونجح فى أن يتخطى بنا خشبة المسرح ويشعرنا بعبق التاريخ.

وتكاتفت هذه العوامل جميعا لتجعل المتفرج مشدودا للعرض فى متعة ودون ملل حتى نهايته، لكن اغانى العرض وهى من التراث الشعبى لم تترجم، ولم يستحدث المخرج طريقة لكى تصل معانيها للجمهور الفرنسى، مما قلل لدى المتفرج الفرنسى التأثير المطلوب.

وأثبت المخرج بتمثيله لشخصيات موليير والنديم ونابليون، أنه ليس مخرجا موهوبا فحسب، بل هو ممثل قادر على العطاء أيضا.

و«عمر ترى» هو مؤسس ومدير فرقة «الكذب الحقيقى» صاحبة هذا العرض وعروض اخرى لاقت إقبالا جماهير ياهنا، ولاقت استحسان النقاد والصحفيين، كخطوة مسرحية جديدة، تقدم الأعمال العربية وخاصة المصرية فى قالب حديث، ويدخل ضمن هذه الأعمال العرض الذى قدمته الفرقة على مسرح معهد العالم العربى بباريس وهو مأخوذ عن أعمال يحيى الطاهر عبد الله وذلك فى ٢٠ يونية الماضى هذا وسنقوم فى الأعداد القادمة بتقديم تجربة هذه الفرقة وإجراء حوار مع مؤسسها حتى نقدمها للمثقف وللمتفرج المصرى.

نبض الشارع الثقافى

اعداد: ابراهيم داود

أنور كامل: «المنبوذ» النظيف

فقدت الحياة الأدبية والسياسية الشهر الماضى واحداً من صفوة مفكرى ومبدعى الاربعينيات:
أنور كامل صاحب التاريخ النظيف، والوثبات الواسعة، التى وضعته فى الطليعة دائما.
ويأتى فقدنا لأنور كامل فى هذا التوقيت ليزيد احساسنا بالفقد، بعد أن رحل عن عالمنا فى السنوات القليلة الماضية نخبة من مثقفى ومبدعى مصر، اللذين حملوا رايات التغيير فى كل مناحى الحياة.
«وأدب ونقد» تتقدم بأصدق التعازى لأهله وأصدقائه وتلاميذه.. وستواصل فى اعدادها القادمة تقديم المزيد عن حياة الراحل الكبير.

كتاب يوسف ادريس الكبير

صدر أخيرا كتاب «يوسف أدريس ١٩٢٧-١٩٩١» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، هذا العمل الكبير التذكارى الذى يقع فى ١٠٥٦ صفحة، يعد من أهم انجازات الهيئة منذ فترة بعيدة، اذ استطاعت الناقده إعتدال عثمان - المشرفة على هذا السفر الزافر- أن تحشد له نخبة هائلة من العاملين فى مجال الأبداع القصصى فى مصر. فى تقديمة للكتاب كتب سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب: ان الكتاب ليس تكريما ليوسف أدريس فى ذكرى الاربعين لرحيله فقط.. ولكن اعترافا بقيمة رفيعة فى حياتنا الثقافية والفكرية. سوف يكتب لها الخلود، وأضاف: أردنا أن يكون الكتاب وثيقة تبقى للاجيال، تقدم جانبا من الحركة النقدية فى مصر.
ويبدأ الكتاب بمقدمة طه حسين لمجموعة جمهورية فرحات (١٩٥٦) وينتهى بدراسات نشرت عن الراحل الكبير خلال الاعوام الماضية، بالاضافة الى شهادات عدد كبير من الكتاب والنقاد المعاصرين - يصعب تعدادهم هنا- ..بالاضافة الى ببليوجرافيا وافيه عن اعمال يوسف ادريس أعدها د. حمدى السكوت، وسبق لأدب ونقد نشر الجزء الأكبر منها فى عددها الخاص بمناسبة عيد ميلاد أدريس الستين قبل أربع سنوات.
وقد تم تقسيم الكتاب الى عدة أقسام: فى القسم الخاص بالقصة القصيرة شهادة ليوسف ادريس فى القصة القصيرة سبق أن نشرتها مجلة فصول. أما فى الدراسات العامة فهناك دراسات طه حسين وعبد القادر القط. ود. كوير شويك ود. ناجى نجيب، وفى قسم دراسات حول مجموعاته القصصية: د. سمير سرحان، د.لويس عوض، د. رشاد رشدى. د. شكرى عياد، د. صبرى حافظ. ود. حسن البنا، فريدة النقاش، د. صلاح فضل.

أما القسم الخاص فيتضمن شهادة يوسف عن المسرح المصرى، ودراسات ل:د. على الراعى ، د. نادية فرج، د. محمد عنانى، د.محمد مندور وفاروق عبد القادر، محمود أمين العالم، ود.شكرى عياد، عبد الفتاح البارودى، رجاء النقاش، صلاح عبد الصبور ، د، لويس عوض، د. نهاد صليحة، بهاء طاهر، د،صبرى حافظ، حازم شحاته.

الرواية قسم آخر، يقدم فيه يوسف ادريس شهادته ويكتب الدراسات :سامى خشبه، طه وادى، غالى شكرى، نعمات أحمد فؤاد، السيد ياسين، لطيفة الزيات، صبرى حافظ، يوسف الشارونى.

وبالكتاب مجموعة كبيرة من الشهادات الخاصة، شارك فيها :ابراهيم أصلان وابراهيم فتحى وخيرى شلبى وشكرى عياد، وسعد الدين وهبة، وعز الدين اسماعيل ونجيب محفوظ ومحمود الوردانى وفريدة النقاش وغيرهم..

بالاضافة الى جزء خاص بالوثائق والصور يمثل تطور يوسف ادريس.

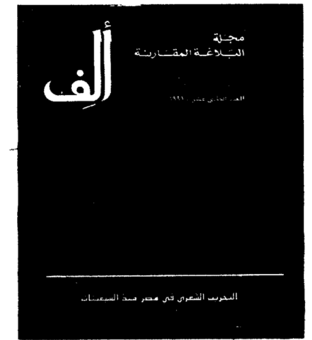
والكتاب جهد يستحق التقدير، ولاسيما جهد الناقدة اعتدال عثمان التى استطاعت أن تجمع هذا العمل الكبير وكذلك د. سمير سرحان الذى وفر كل هذه الامكانيات وفضلا عن فريق العمل الذى عاون فى إخراج هذا الذخر النادر.

وكنا نتمنى أن يصدر هذا الكتاب فى حياة الراحل الكبير ولكن.. هذه دائما:.طبيعتنا الخالدة.

مجلة «ألف»: شعر التجريب فى مصر

فى بادرة فريدة أصدرت مجلة «الف» المصرية عددا خاصا بعنوان «التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينات». و«ألف: مجلة البلاغة المقارنة» كتاب تصدره الجامعة الأمريكية بالقاهرة مرة كل عام، يدور كل عدد حول محور خاص. وقد صدرت عشرة أعداد- طوال العقد الماضى- دارت حول :الفلسفة والأسلوبية- النقد والطليعة الأدبية- التراث والآخر: مواجهة- التناص: تفاعل النصوص- البعد الصوفى فى الأدب- جماليات المكان- العالم الثالث: الأدب والوعى- الهرمنيوطيقا والتأويل- إشكاليات الزمان- الماركسية والخطاب النقدى يشرف على تحرير «ألف» الناقدة فريال جبورى غزول، ويشارك فى هيئة تحريرها: نصر حامد أبو زيد ، دوريش شكرى، جابر عصفور، باربرا هارلو ملك هاشم، هدى وصفى.

تتصدر هذا العدد الخاص بـ «التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعنيات» كلمة هامة للدكتور شكرى عياد تقول:«إن كل تغيير وكل تقدم هو دائما استثناء وهو خروج على المألوف. والمعترف به، والذين يقومون بهذا الخروج هم دائما منبوذون أو شبه منبوذين أفراد على هامش المجتمع. وهؤلاء الخروجيون لايعبرون عن نزعات ذاتية شخصية، بل عن وعى جماعى» وتفسر هيئة تحرير «ألف» تخصيصها عددا خاصا حول هذا الموضوع بقولها :«يتضمن التجريب الرغبة فى استطلاع آفاق جديدة والتسليم باختبارات ومعاناه من أجل التنقيب عن طاقات كامنة والكشف عن مجاهل وغوامض. والتجريب فى الشعر بحث فى وسائل بديلة عن الكتابة السائدة والجاهزة. وقد شهدت مصر منذ السبعينيات مدا فى الكتابة



لتجريبية التى تحدت مواصفات المعايير الأدبية المتحجرة وقيود المؤسسات البيروقراطية. لقد حاول الشعراء التجريبيون إزاحة المعطى والمتعارف عليه ملتمسين طرقا غير مسلوكة. وانتاجهم غزير ومتنوع، ومع هذا فهو مايزال غير مدروس الى حد كبير. وسعيا الى إضاءة ظاهرة هامة ومهمشة ,مثيرة للجدل، فقد قامت مجلة «ألف» بمهمة تقديم وتحليل جماليات هذا التيار القائم وان كانت نصوصه غير محققه ولا مقدرة مع أن أثرها واسع الأنشار».

يحتوى العدد ،فى قسمة العربى، على راسات:صبرى حافظ:تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات شاكر عبد الحميد: لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر- رمضان بسطاويسى: انطولوجية الجسد والابداع الثقافى فى شعر محمد عفيفى مطر- سيزاقاسم:آية جيم لحسن طلب- عبد المقصود عبد الكريم، الشاعر (التجريبى) والثقافة- ماجد يوسف. ملاحظات حول شعر العامية المصرية فى السبعينات، مع ببليوجرافيا شعراء السبعينات فى مصر: لرفعت سلام. ويحتوى، فى قسمه الانجليزى، على ترجمات محمد عنانى للوشم الرابع لمحمد عفيفى مطر وانطولوجيا مصغرة لماهر شفيق فريد تتضمن ترجمات للشعراء: على قنديل، رفعت سلام، وليد منير، جمال القصاص، بهاء جاهين، محمد أبو دومة فريد أبو سعده ، حلمى سلم. ومختارات من الشعر التجريبى لسلوى كامل: عبد المقصود عبد الكريم، محمود نسيم وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان ومحمد عيد ابراهيم وكتابات لادوار الخراط عن عدلى رزق الله. وبيانات أدبية لجماعة «إضاءة» التجريب والمؤسسة لسامية محرز: تجربة جماعتى اضاءة ٧٧ وأصوات المسرح الشعرى التجريبى لهدى وصفى. التصوير فى الشعر والشعر فى فن التصوير:لغة الرؤية فى الشعر التجريبى وأعمال الرسام عدلى رزق الله، لماجى عوض الله.

يعد مقال صبرى حافظ«تحولات الشعر والواقع فى السبعينات بؤرة فى العدد من دراسات، نظرا لشموله الاجتماعى والثقافى والشعرى» اذ يقدم ملامح الخريطة الاجتماعية والثقافية والفكرية التى خرج منها وتحرك عليها شعر، السبعينات ويكشف بالتحليل والاضاءة- الصلة الوثيقة بين ظاهرة شعراء السبعينات وواقعهم الاجتماعى والسياسى، داحضا بذلك الدعاوى التى روجها بعض المستسهلين حول انعزال شعراء التجربة السبعينين عن الواقع الاجتماعى والسياسى واستغراقهم فى الألاعيب الشكلية الفوقية العقيمة موضحا أنه لايمكن الفصل بين الملامح الجمالية والفنية لتجربة تلك الكوكبة من الشعراء وبين الدلالات الاجتماعية التى تنطوى عليها تلك التجربة الجمعية الطالعة من إهاب مرحلة تكريس الفردية وإعلاء شأن الحلول الذاتية واستئصال المشاعر الجمعية والاجهاز على كل ايديولوجيات التجمع والمشاركة ، ولايمكن التغاضى عن الدلالات الهامة لجمعية هذه الظاهرة فى عصر التشرذم والتفتت والصراع فهى أكثر اكثر التجارب جمعية فى تاريخ أدبنا الحديث»

وترجع ريادة دراسة صبرى حافظ الى أنها أول دراسة شاملة مستوفاة عن ظاهرة الحداثة المصرية فى السبعينات، كما أنها أول دراسة الوشائج الاكبدة بين تغيير التقنيات الجمالية وبين التغيرات الاجتماعية والحضارية والفكرية.

تنطوى دراسة سيزا قاسم لقصيدة حسن طلب «آية جيم» على أهمية مزدوجة: فهى من ناحية دراسة تطبيقية قائمة بذاتها على قصيدة طويلة كبيرة لواحد من شعراء السبعينيات، وهى من ناحية ثانية كشف باهر للصلة الوثيقة بين الإصاتة» والمحارفة (اللعب على الصوت والحرف) وبين «الدلالة الشعرية. انها درس فى «مضمون لصوت» ومغزى «الحرف»

وتؤكد دراسة الشاعر عبد المقصود عبد الكريم على ضرورة انقطاع الشاعر المحدث عن الذاكرة الجماعية الواعية (الأنا الأعلى) والانطلاق من «ثقافة الغريزة» ثقافة النفى حيث «لايصلح

التعامل مع الثقافة- بالنسبة للشاعر على مستوى الآنا أو الأنا العليا اذ «الأنا العليا آلة من ابتكار الحضارة».

إن ماقدمته «ألف» من جهد ملحوظ فى هذا العدد القيم عمل هام وتأسيسى لم تنهض به مؤسسة مصرية، رسمية أو شعبية معارضة.

وقد اكتمل هذا الجهد بما تضمنه من دراسات تطبيقية- هى الأولى من نوعها- لتجارب وقصائد الشعراء فردية أو جماعية، وماتضمنه من توثيق هام للبيانات الاساسية التى أصدرتها التجربة الحداثية فى السبعينات وترجمة لبعض مختارات منها وتعريف بشعرائها فضلا عن وضعها فى اطارها الأوسع ونسبتها الى اسلافها الحقيقيين فى الثقافة والشعر : العربى والعالمى.

أزمة الخليج.. وتصفية الحسابات

صدر عن دار العالم الثالث بالقاهرة الكتاب الهام «**ياسر عرفات:أزمة الخليج، قضية فلسطين، الأمن العربى**» وهو عبارة عن حوار أجراه المفكر محمود أمين العالم والكاتب السياسى بهيج نصار مع السيد ياسر عرفات رئيس دولة فلسطين حول المحاور الثلاثة التى يضمنها عنوان الكتاب.

فى مقدمة الكتاب كتب المحاوران:«لم يعد خافيا على أحد، أن البلاد العربية اصبحت اليوم تتحرك جميعها أرادت أم لم ترد فى اطار المخطط الامريكى. لقد زادت وتعمقت الهيمنة الامريكية فى منطقة الخليج والشرق العربى عامة، ان لم يكن فى العالم أجمع. ولم يعد أمام اسرائيل ماتخشاه من قوة عسكرية عربية رادعة موحدة تواجهها، وخاصة بعد أن ازاحت حرب الخليج عن طريقها الجيش العراقى وأسلحة الدمار الشامل العراقية، واصبحت هى وحدها التى تملك هذه الاسلحة وتحتكرها فى الشرق الاوسط دون أن تتحرك «المشروعية الدولية» خطوة عملية واحدة من أجل ازالتها كما تفعل اليوم لجانها «الرسمية» بالنسبة لماتبقى فى حوزة العراق من هذه الاسلحة!»

قدم المحاوران ملحقا مدعوما بعشر وثائق حول أزمة الخليج والجهود الفلسطينية والترتيبات الأمنية فى العالم العربى.

وأوضح الكتاب أن الموقف الفلسطينى فى الأزمة كان يرى أن العرب جميعاهم الخاسرون من هذه الأزمة التى أفادت خصوم العرب، ويتضح من الحوار أن جهود المنظمة للتقريب بين مواقف اطراف الازمة العرب الرئيسين قوبلت بمعارضة ومقاومة شديدتين من قبل الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا اللتين مارستا ضغوطا شديدة من أجل إحباط المبادرات التى تقدمت بها المنظمة والتى وافق العراق على بعضها.

فى الجزء الثانى من الحوار أكد عرفات على أهمية التمييز بين موقف المنظمة والشعب الفلسطينى من الدول والشعوب العربية التى تجمعها بالمنظمة علاقات أخوة وبين موقفها من السياسة الامريكية ، والاسرائيلية التى استهدفت شن حرب لتدمير القدرات العربية

ويرى عرفات فى حواره أن حرب الخليج وتدمير القدرة العسكرية العربية أكد حقيقة تغير علاقات القوى على الصعيد العالمى لصالح المشروعات الامريكية. ومن ثم فان تسوية المشكلة الفلسطينية باتت ترتبط بالمشروعات والمخططات الامريكية العسكرية والأمنية والاقتصادية للمنطقة ، وكذلك بمخططها العالمى لانشاء نظام عالمى جديد.

واشار عرفات الى أن هدف التسوية الامريكية للقضية الفلسطينية ، هو الحيلولة دون أن تكون هناك تسوية حقيقة للقضية الفلسطينية، بل التوصل الى ترتيبات ترضى عنها اسرائيل.

دنقل على خطوط النار

فى القاهرة صدر للباحث والشاعر الكويتى


wajih

أحمد الدوسرى كتاب «أمل نقل شاعر على خطوط النار».. عن دار الغد ، وهو عبارة عن أربعة فصول تتناول جوانب عديدة فى شعر أمل وشخصيته، سبق أن تقدم بهذا البحث لنيل درجة الماجستير ونالها بامتياز.

فى الفصل الاول- الذى يتناول حياة الشاعر- حاول الباحث الاحتكام الى التفسير والتحليل النفسى فى رصد حياة الشاعر، وقال ان أمل مثل بدر شاكر السياب حياته فى شعره وشعره فى حياته، والتجربتان متطابقتان.

فى الفصل الثانى- وهو عن رؤية أمل دنقل- قال الباحث: أنه رأى فى تفكيك الرؤية إلى اجزائها وعناصرها أمرا يجعل لدينا عدة زاويا فلننظر ، ومنطلقات متعددة هى التى انطلق منها الشاعر وانتجت نصه.

فى الفصل الثالث يتناول الدوسرى أدوات الشاعر وفنية قصيدته ، وقسم الفصل الى أربعة مباحث: الصورة- الايقاع- اللغة- البناء الفنى، مع رصد الظواهر المقاربة فى كل مبحث.

وفى النهاية استخلص الباحث من نموذج أمل دنقل- الشاعر العربى الثورى- عدة نتائج هامة:

١- على مستوى حياته والسيرة: عاش أمل ومات فقيرا، وتساوت عنده الاشياء ولم يساوم على مبدئه، حتى فى أحلك الظروف، كان عنيدا وصلبا. اكسبته «صعيديته» جرأة قل نظيرها بين مجايليه، فكان مثال الشاعر-الموقف، والشاعر القضية، حياته فى شعره، وشعره فى حياته: حتى وان لم نعرف شيئا عن سيرته الشخصية. ووصل التطابق بينهما الى حد مدهش، فلم يزور ذلك أو تلك ولم تعشر ونحن نتابع سيرته ونبحث عن خفاياها على مايناقض شعره، لأنه لم يحن جبهته لأحد مطلقا.. وكان كما قال:

معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتى- بالموت محنيه
لاننى لم أحنها.. حية!

أحب أمل وطنه الصغير مصر، ووطنه الكبير الوطن العربى، وكان فى الطليعة المقاومة لمشاريع الخيانة، ولم يبرح مصر. وكان عنوانه أحد مقاهى القاهرة.

٢- امتلك أمل رؤية ناصعة وواضحة للاشياء ، فكان ينظر اليها نظرة شمولية غطت الكون بأسره. وعندما كان يطرح مشروعة الكونى البديل فى «عهده الآتى» لم يكن بنسى شيئا لذا توافرت لديه الرغبة فى إقامة علاقة حميمه مع أصغر المخلوقات والموجودات، وهذه الرؤية الناصعة التى تعبر عن وعى نادر هى التى كانت وراء حدسه بالآتى كما فى قصيدته «الارض.. والجرح الذى لاينفتح» منحته هذه الرؤية نصا متعدد الزوايا والمساقط، وأهم مايميز هذه الرؤية، هو تلك البصيرة الثورية التى أقامها أمل- أوانها قامت فى نفس أمل- على منهجين ربما يكونان متناقضين هما اليقين والشك.

٣- على مستوى الفن مثل أمل نقله نوعيه عن جيل الرواد، وفى مستوى الايقاع، استنزف أمل أعظم مافى اللغة من مخزون موسيقى مما جعل قصيدته تميل الى الحدة. وفى مستوى الصورة، فهى تمتد أفقيا ورأسيا ، والى الطول الذى تتخلله عشائر من الصور الجزئية . وفى مستوى اللغة عوض أمل غياب الانزلاق الكبير فى لغته بمفردات الحياة التى توهم القارئ لاول وهلة بالنثرية، وعوضها كذلك بلغة المفارقة.

وأكد الباحث أيضا على اهتمام أمل الشديد بالتراث العربى واستنطاقة للكثير من قيمه الخالدة.

كتاب شيق وجهد محمود يعيبه فقط. الاهتمام الزائد بأمل الموقف على حساب شعرية أمل.

جديد «الفنون الشعبية»

صدر العدد الجديد من مجلة «الفنون الشعبية» التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ويرأس تحريرها د. احمد على مرسى، يتضمن هذا العدد ملفا خاصا عن الفنان عبد

السلام الشريف أول عميد للمعهد العالى للنقد الفنى واحد أشهر المشرفين الفنيين على المجلات فى مصر. كما يتضمن العدد مجموعة من الدراسات عن الفنون الشعبية المصرية والعربية والعالمية. علاوة على عدد من الدراسات المتخصصة فى الملاحم والسير الشعبية

الآخرون وأغنية لضحى

عن «سلسلة «أشراقات أدبية» التى تصدرها الهيئة المصرية للكتاب، والتى تعنى بأدب الشباب صدر للقاص الشاب **سيد عبد الخالق** مجموعته الاولى «الآخرون.. وأغنية لضحى» ، وهى تعكس لونا متميزا من التجارب الفنية، استخدم خلالها نوعين من التكنيك الفنى، هما التداعى الحر، وأسلوب التسلسل والتراكم الذى يمكن أن نجد صداه فى أبنيه الحكايات الشعبية، وتزخر القصص بالملامح الانسانية. من خلال مشكلات الانسان اليومية، والتحولات الاجتماعية الراهنة.

القصة العالمية: بين السراية والشوارع العارية

سلسلة «القصة العالمية» هى أحدث اصدرات دار الياس العريقة، التى عاشت تمد المكتبة العربية بالمعاجم المتميزة خلال هذا القرن.

والسلسلة الجديدة التى تعنى بالادب المترجم قدمت مؤخرا عملين هامين، استهلت بهما اصدراتها.

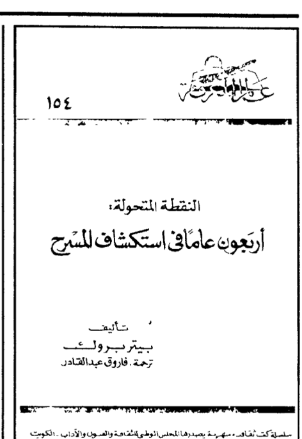
«السراية الخضراء» هو الكتاب الاول من السلسلة للكاتب البرازيلى **ماشادو دى أسيس** وترجمة خليل كلفت. وأسيس سبق أن ترجم له الراحل الكبير سامى الدروبى العمل الوحيد الذى نقل الى العربية عام ٦٣، وكان كونكاس بوربا. وهو من مواليد ١٨٣٩ لأسرة ملونة فقيرة. وتقع أعماله فى ٣١ مجلدا غير أن رواياته الثلاث: مذكرات براس كوباس. وكونكاس بوربا، دون كازمورو، وقد وصفه الناقد المكسيكى خوسيه لويس مارتنيث بأنه «الشخصية البارزة للأداب البرازيلية. ويعده واحدا من كبار القصاصين العالميين.

والسراية الخضراء نشرت فى البرتغالية باسم «طبيب الامراض العقلية» عام ١٨٨٢ ، وفى هذه الرواية «الأنتى يوتوبيا» يتعامل المؤلف بالجريمة النظرية كأساس لروايته وبالتالى لرؤية حياة الناس.

أما «الشوارع العارية» التى ترجمها ادوار الخراط عن الفرنسية لـ فاسكوبراتولينى، فهى رواية شعر الحياة الشعبية التى تتحول على يد كاتبها حياة الناس البسطاء فى ضنكها وحبها وكدها وفواجعها ومنعها الى قصائد حقيقية يسرى فيها روح الشعر العميق، دون أن تفقد لحظة واحدة واقعيتها وتفاصيلها الدقيقة الحية وانغماسها فى المشاغل اليومية والمظاهر العادية للحياة.

وفاسكوبراتولينى من مواليد ١٩١٣ من عائلة عمالية فى فلورنسا وتوفى فى العام الماضى بعد أن ترك روايات باقية فى تاريخ الادب مثل بطل من عصرنا ١٩٤٨، وحكاية العشاق الفقراء (١٩٤٧) والصديقات ١٩٤٣، وفى عام ١٩٥٥ كتب رائعته مبتيللو التى كتب عنها النقاد انها تمثل مرحلة التوازن بين البعد التاريخى فى رواياته الاولى، والبعد الذاتى الذى ينبع من اعماق الكاتب النفسية وخبراته وتأملاته.

والشوارع العارية هى أول عمل لمؤلفها ينقل إلى العربية.



أربعون عاما فى استكشاف المسرح

عن سلسلة «عالم المعرفة» التى يصدرها المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب بالكويت (وكانت قد توقفت بسبب أحداث حرب الخليج) صدر كتاب :«النقطة المتحولة: أربعون عاما فى استكشاف المسرح»، تأليف بيتربروك ، وترجمة فاروق عبدالقادر.

هذا هو الكتاب الثانى للمسرحى الشهير بيتربروك بترجمة فاروق عبد القادرة الذى كان قد ترجم له من قبل كتابه «المساحة الفارغة».

أمجد ريان :مرآة للآهة

ديوان جديد للشاعر أمجد ريان، صدر عن دار شعر بالقاهرة بعنوان «مرآة للآهة». يعكس الديوان خصائص شعر أمجد ريان فى الاحتفال بالصور الشعبية المتصلة بطقوس أهل جنوب مصر وشعائرهم الاسطورية والواقعية . صدر للشاعر من قبل: الخضراء، حافة للشمس، لاحد للصباح؛ ايها الطفل الجميل اضرب، أوقع فى الزغب الابيض، أمس كائنا

محمد عيد ابراهيم:قبر لينقض

الديوان الثانى للشاعر محمد عيد ابراهيم بعنوان«قبر لينقض» . وصدر له من قبل «طور الوحشة» ١٩٨٠. وله تحت الطبع:أدرك كى يفوت الأوان، الغائلة. يقول الشاعر فى «تقدمة»: تحت الأوراق/ تمشى/ عصفورة من خرائب تنديك/ صالحا كحمى/ كنزيف على شفتين/ سلام/ مع الوحدة».

صفط تراب- نيويورك، وبالعكس

مجموعة قصصية للكاتب محمد العزونى صدرت عن مطبوعات الرافعى بالغربية. والعزونى واحد من كتاب القصة الشباب الذين يجتهدون فى ترك بصمات خاصة فى العمل القصصى المصرى. وهذه هى مجموعته الاولى.

السلامونى: الغاضب الساخر

فى ذكرى الأربعين لوفاته صدر كتاب «السلامونى: الغاضب الساخربقلم أصدقاء سامى السلامونى. يقول الأصدقاء فى تقديم الكتاب «لاشئ يعوض فقدنا هذا الصديق العزيز، ولكنا نعتقد أن هذا الكتاب هو محاولة لتجميع كل ماكتب عن سامى السلامونى خلال الأربعين يوما الماضية من رحيله».



ويقول عماد الدين أديب «في رسالة الحب التي بين أيديكم نحاول استحضار - موهبة وانسانية الصديق الحاضر الغائب الذي يجمع بين جنون فيلليني وشاعرية ديفيد لين وحدة رومان بولانسكي وتوهج برتولوتشي وجموح كوبولا».

قاسم وصنع الله والخراط في «شرقيات» ديوان عبد الحكيم قاسم:

«الديوان الاخير» هو آخر ماكتب الراحل عبد الحكيم قاسم وصدر عن دار شرقيات للنشر والتوزيع يضم مالم تحتوه دمتا كتاب من قبل من إبداعاته. وفصلا من رواية كفر سيدي سليم التي

لم يتمكن من اتمامها. ومسرحيته الوحيدة التي اذاعها البرنامج الثاني للاذاعة المصرية لأول مرة في عام ١٩٨٨.

وتمر في الثالث عشر من هذا الشهر (نوفمبر ١٩٩١) الذكرى السنوية الاولى لرحيل قاسم الذي غاب عنا بعد أن قدم للادب العربي مجموعة متميزة من الاعمال القصصية والروائية، بدأت بأيام الانسان السبعة في ١٩٦٩. وعبر رحلة طويلة عرف خلالها عبد الحكيم قاسم السجن والغربة، تبلورت معالم فضائة الأدبي، الذي نحت له لغة خاصة، تميز بها بين أترابه من الروائيين، استمد مفرداتها من قراءات المضيفة الريفية، وأمسيات التفسير والتلاوة والحياة اليومية في القرية، وعبر بها أجلى تعبير عن الحنين الى ماض يتسم بالثبات واليقين. وفي إبريل ١٩٨٧ بينما هوفي اوج نشاطه الابداعي، أصيب بجلطة فخية خلال حملته الانتخابية كمرشح لمجلس الشعب عن حزب التجمع. أقعدته بعض الوقت، لكنه قاوم المرض بعناد، وواصل إبداعه مملبا على رفيقة حياته بعضا من خير قصصه، بل وتمكن أخيرا، بصعوبة بالغة، من أن يكتب بنفسه آخر هذه القصص.

أمواج الخراط:

«أمواج الليالي» هي آخر ابداعات إدوار الخراط، وهي متتالية قصصية، تربط فصولها أو قصصها علاقات قربى وثيقة وعضوية في حين يمكن أن تقرأ كل قصة- أو كل فصل- على حدة، وتوفر للقارئ متعة نادرة.

هي قصص الحياة اليومية والحياة الروحية معا، فيها تشويق خاص، وفيها شعر ينبع عن غنائية محكومة لايشط بها الجماح، بل تسيطر عليها حبكة داخلية خفية، ولكنها فعالة، وتصبح قصائد نثرية كاملة.

تدور الاحداث بين الاسكندرية والصعيد والقاهرة الحديثة. بين اشواق الحب واضطرام الجسد بالشبق العارم بين اللوعة والادانة أمام المظالم الاجتماعية، وتأملات عن الكون والمصير الانساني، والكفاية في هذا العمل تفصح عن الاشياء والاشخاص والافعال بأسلوب يتعمقها وينفذ الى داخلها ويبعثها بعثا جديداً في ضوء باهر غير مسبوق.

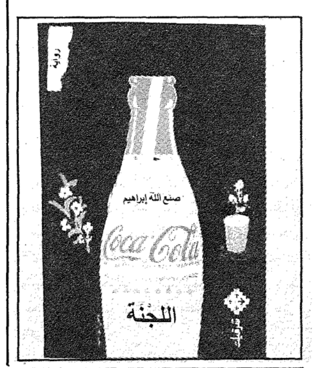
وفى هذا العمل أيضا، خبرة حسية خصبة، اذ أن عالم الحواس له حضور طاغ فى الحكاية، وفيه أيضا تكشف للعالم السياسى والاجتماعى ،مآس الحياة اليومية والروحية بنظرة ثاقبة ، مع روح من السخرية الكامنة.

لجنة صنع الله الفريدة

طبعة سادسة من رواية صنع الله ابراهيم الرائعة، عن دار شرقيات للنشر والتوزيع وهى رواية فريدة ترصد نمو العلاقات الاجتماعية والاقتصادية خلال مرحلة المد القومى وبعد انحساره وما أفرزه من طبقات وأوضاع ، وتمزج الواقع الحى بالكاريكاتير الساخر.

«من حقنا أن نصدق ما يقال عن هذه الزجاجة (الكوكاكولا) البريئة المظهر، وكيف انها تلعب دورا حاسما فى اختيار طريقة حياتنا.. ورؤساء بلادنا وملوكها. بل والحروب التى نشترك فيها، والمعاهدات التى نوقعها..

هكذا تحدث بطل «اللجنة» عندما وقف امامها، متمسحا بها، قابلا لامتها ناتها، وللمهمة التى كلفته بها لكن البحث عن «الدكتور» قاده الى



اكتشافات مثيرة وتفسيرات لالغاز أعيت الكثيرين،مثل علاقة الملك خوفو السرية ببنى اسرائيل، والعنة الجنسية والتعصب الدينى.. وعودة الكوكاكولا!

كما قادته الى جريمة قتل
والى مصير لايخطر ببال أحد.

رواية كبيرة لكاتب كبير، اعطى لها الفنان الكبير محى اللباد روحا طازجة بغلافه البديع..مع العملين السابقين.

وجدير بالذكر أن دار «شرقيات» دار نشر جديدة، أنشئت مؤخرا، وكانت هذه الفرائد الثلاث - لعبد الحكيم قاسم وصنع الله ابراهيم وادوار الخراط- هى باكورة أعمالها.

وسوف تقدم فى اصداراتها القادمة رواية جديدة لخيرى شلبى تحمل عنوان «وكالة عطية وأخرى لمحمود الوردانى باسم «رائحة البرتقال»

الخيبة

عندما قدمت «أدب ونقد» فى العدد الماضى محورا حول حرية الابداع، من اعداد الزميل حلمى سالم كنا نظن أن المثقفين سيقفون الى جانبنا فى مواجهة التطرف الدينى ولكن المحزن والمؤسف، هو هذا الموقف الذى تبنته مجموعة من الادباء- - من هذا الملف واتهام «أدب ونقد» باتهامات مزرية، وقد بنى هؤلاء موقفهم لاسباب شخصية تتعلق بعلاقاتهم بالقاص محمد عبد السلام العمرى، الذى لم نقل عنه انه كاتب فذ واعتبرنا قصته التى هاجمها الشيخ الغزالى قصة متوسطة القيمة. ولكننا من اجل حرية الابداع دافعنا عنه، وكنا سنفعل نفس الشئ لو حدث ذلك لواحد من الذين شنوا هذه الحملة حتى لوكان مجهولا.

ولكن للاسف- يبدو أن الجماعات الدينية، أوسع أفقا من بعض المثقفين، الذين يتشدقون بالحرية ويقفون مع الفاشيين ضدها. وأدب ونقد التى تبنت وستتبنى قضايا حرية الابداع والفكر،



لن تعوق مسيرتها صغائر هؤلاء.
وحسبنا الله ونعم الوكيل.

الماغوط وسعاد حسنى

فى حوار معه نشرته مجلة الناقد اللندنية قال الشاعر السورى محمد الماغوط: لايوجد ابداع فى مصر توجد سعاد حسنى!!ولان الماغوط شاعر كبير نحبه ونقدر شعره فلن ندافع عن الابداع فى مصر ولكننا سندافع عن محمد الماغوط، ونقول له كيف وصل الماغوط إلى هذه المكانه الرفيعة ولايعرف أن الفنانة الكبيرة سعاد حسنى يمكن أن توضع فى كفة وكل الابداع العربى فى كفة، لانها فنانة لم تشاهد ولم تألف العين العربية والوجدان العربى مثلها طوال تاريخ السينما.

وسوف نقول للماغوط شكرا لأنك تقدمت وأصبحت مصر بالنسبة لك ليست هى الراقصة المبتذلة فى «كأسك ياوطن» لدريد لحام والتى كتبتها وكانت هى الوحيدة التى تتحدث اللهجة

المصرية فى عمل لبنانى.

ولكن المحزن والمؤسف، ليس رأى الماغوط فى الابداع فى مصر والذى لو أجهد نفسه قليلا لما تجاوز حدوده وعرف أن مصر وابداع ابنائها ليسا فى حاجة إلى دفاع فالواقع يعرفه السوريون والمغاربة وأهل الهند والسند وبلاد الواق واق، ولكن المؤسف أن يضع الماغوط نفسه فى صف حكامنا الذين قطعوا خطوط الاتصال بيننا فى الوقت الذى ننشد فيه كسر الحدود الثقافية بين الدول العربية بعد أن فشل كل العباقرة فى كسر الحدود الجغرافية!

رامبو فى مصر

بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة رامبو وصلت الى الاسكندرية فى أواخر الشهر الماضى «قافلة رامبو» قادمة من باريس، وهى قافلة مكونة من بعض الشعراء الفرنسيين (من بينهم ألان جوفروا) والشعراء العرب المقيمين بباريس (من بينهم كاظم جهاد وعبد الوهاب المؤدب وشوقى عبد الأمير). وقد استقبلهم بالاسكندرية وفد من الشعراء المصريين، يتقدمه أحمد عبد المعطى حجازى ويضم حسن طلب ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان وناصر فرغلى وعبد اللطيف ناجى وسهير عبد الفتاح وحلمى سالم.

زارت القافلة معرض رامبو بالقنصلية الفرنسية بالاسكندرية. وضم المعرض بعض مخطوطات ورسائل ورسوم وكتب لرامبو. كما أقيمت أمسية شعرية بقصر ثقافة الشاطبى، فى اليوم التالى، كان أبرز مافيها ثلاثة :الأول هو إلقاء الشاعر الفرنسى آلان جوفروا لقصائد من شعر رامبو - من ترجمة كاظم جهاد-، بأداء حى متحرك فاهم. والثانى قدرة حجازى على إقامة جسور التواصل بين الأدب الفرنسى والعربى والمصرى لتقديمها جميعا فى سبيكة واحدة. والثالث هو إقحام الدكتور محمد زكريا عنانى (استاذ الأدب العربى بجامعة الاسكندرية) نفسه فيما ليس له به صلة أو علم!

ومن القاهرة أقيمت الليلة الثالثة فى المركز الثقافى الفرنسى گيشارك فيها- مع الشعراء الفرنسيين والعرب- فاروق شوشة ووليد منير وبعض شعراء الأمسية الأولى.

الطريف أن «قافلة رامبو» تعتزم مواصلة نفس مشوار رامبو، فسافرت إلى اليمن (عدن)، وألغيت رحلتها إلى اثيوبيا بسبب الاضطراب السياسى هناك، ثم تستكمل رحلته فى بعض دول أفريقيا قبل العودة الى باريس.

وغنى عن الذكر أن رامبو كان قد زار الاسكندرية. بل انه حاول أن يعمل بها، لكنه فشل فى الحصول على عمل، فرحل.

ألف : مجلة البلاغة المقارنة

صدر العدد الحادي عشر من مجلة ألف ومحوره :

التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات

وقد أهدت هيئة التحرير هذا العدد للشاعر

محمد عفيفي مطر

تقديراً لاسهامه الهام في التجريب الشعري وتحية لدوره في تعزيز حقوق الإنسان

القسم العربي

- المقالات: صبري حافظ: تحولات الشعر والواقع في السبعينات
  شاكر عبد الحميد: لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينات في مصر
  رمضان بسطاويسي :أنطولوجية الجسد والإبداع الثقافي في شعر مطر
  سيزا قاسم دراز: آية :جيم
  عبد المقصود عبد الكريم: الشاعر(التجريبي) والثقافة
  ماجد يوسف: ملاحظات حول شعر العامية المصرية في السبعينات
- ثبت مرجعي: رفعت سلام : ببيليوجرافيا شعراء السبعينات في مصر مع تعليق

القسم الإنجليزي والفرنسي

- الترجمات : محمد عناني : " الوشم الرابع " لمطر
  ماهر شفيق فريد : انثولوجيا مصغرة
  سلوى كامل : مختارات من الشعر التجريبي
  هالة حليم : بيانات أدبية منذ السبعينات
- المقالات : سامية محرز : التجريب والمؤسسة: تجربة جماعتي "إضاءة-٧٧" و"أصوات"
  هدى وصفي : المسرح الشعري والتجريب
  ماجي عوض الله : التصوير في الشعر والشعر في فن التصوير:
  لغة الرؤية في الشعر التجريبي وأعمال الرسام عدلي رزق الله

محور العدد الثاني عشر (ربيع ١٩٩٢): المجاز والتمثيل في العصور الوسطى

محور العدد الثالث عشر (ربيع ١٩٩٣): حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية

كلام مثقفين

هنيئا لدكاكين التسالى!

للمرة المائة بعد الألف، أوقبله- إذ لا أهمية للاحصاء إلا عند عد الليمون،- قرر وزير الثقافة وتابعه الدكتور «سمير سرحان» وراء منصب الوزير، تغيير أسماء وأعداد ورؤساء تحرير المجلات الثقافية، التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بإغلاق مجلة «القاهرة» بالضبة والمفتاح، واستبدالها بمجلة اسمها «السؤال» يرأس تحريرها د. غالى شكرى، واختيار «رجاء النقاش» رئيسا لتحرير مجلة «عالم الكتاب»، وعودة مجلة «فصول» للانتظام فى الصدور برئاسة تحرير «د. جابر عصفور»، ضمن ماسمى «خطة لتطوير المجلات الثقافية التى تصدرها دار النشر التابعة للدولة»..

ومنذ وضعت الدولة قدمها الأخضر فى مجال إصدار المجلات الثقافية، وبإستثناء الفترة الأولى التى صدرت فيها مجلة «المجلة» (١٩٥٧)- برئاسة تحرير حسين فوزى ثم محمد عوض محمد ثم يحيى حقى- لم تؤد هذه المجلات الأميرية دورا أو وظيفة، اللهم إلا إهدار الورق فيما لايفيد، لأنها- ببساطة- صدرت دون خطة أو هدف أو دور أو وظيفة، إلا مجرد سد الخانة، والادعاء بأن للدولة دورا فى نشر الثقافة، وإطعام فم المثقفين، بنشر بعض انتاجهم، لكى تستحى ألسنتهم الطويلة!..

ويكفى استعراض أسماء المجلات الثقافية الأميرية، خلال ربع القرن الذى انقضى، لكى تتأكد هذه الحقائق المريرة، إذ ماهو الدور الذى أدته مجلات الموجة الأولى بين ١٩٦٤ و١٩٧١، وهى الثقافة والرسالة والشعر والفكر المعاصر والكاتب؟!..

وماهو الدور الذى أدته مجلات الموجة الثانية بين ١٩٧٣و١٩٨١ وهى «الثقافة» و«الجديد»؟..

وماذا قدمته للثقافة مجلات الموجة الثالثة التى صدرت فى الثمانينيات وهى «فصول» و«القاهرة»- الأسبوعية ثم الشهرية- «وابداع»، اللهم إلا محاولة شحن المبدعين فى أشرعة الحكومة، سواء كانت شمولية اشتراكية، أو انفتاحية كامب ديفيدية، فى مجلات ترتبط بشخص الوزير، أو علاقات رئيس الهيئة، فإذا عجزت واحدة منها عن أداء دورها فى تعميق التفاهة والسخافة، أغلقت، فلا يأسى عليها أحد إلا موظفو الهيئة، الذين يخسرون بذلك أجورهم الإضافية!

ألم يأت الأوان لكى تكون للدولة سياسة وفلسفة من إصدار المجلات الثقافية، بحيث تقول شيئا وتؤدى دورا؟

ولماذا لاتترك هيئة الكتاب إصدار المجلات الثقافية للدور الصحيفة القومية، ولديها من الإمكانيات مايمكنها من إصدارها وتسويقها؟

ولماذا لاتتركها لجمعيات ثقافية قوية ومستقلة، وتكتفى بدعمها بمبالغ لن تصل الى ١٠٪ مما تنفقه الآن على مجلات ،لاتصل إلى القراء، بل إلى محلات المقالى... والتسالى؟!

مجرد أسئلة لن يجيب عليها أحد، لأن رئيس الهيئة سرحان كالعادة، فى مواكب الذكر، وأخبار التعديل الوزارى!

فألف مبروك لمجلات التسالى والمقالى!

صلاح عيسى





EGYPT

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣-

طبعت بمطابع شركة الامل للطباعة والنشر
احوار موريبتلي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦


Bibliotheca Alexandrina
0530718